مرّة أخرى...
ماذا يبقى من المسعدي؟

محمود طرشونة / جامعي، تونس

تحتفل تونس هذه السّنة إلى موفّى شهر جوان 2012 بمائويّة الكاتب الكبير والمفكّر والباحث محمود المسعدي، إنسانا ومثقّفا، ونقابيا وسياسيا. فرأينا بهذه المناسبة أن **نعود إلى النصّ الذي برّرنا به إسناد جامعة منّوبة الدكتورا الفخريّة إليه يوم 12 أكتوبر 2007 أي بعد وفاته (16 ديسمبر 2004) بثلاث سنوات.** وقد صنّفنا في هذا **العَرض أعماله إلى أربع منظومات:** نقديّة وفكريّة وعلميّة **وإبداعيّة لمعرفة أي المنظومات أبقى مدى الدهر...**

هذا سؤال طبيعي يُطرح إثر انسحاب كلّ كاتب كبير أو شاعر شهير أو مفكّر مرّت على إنتاجه الفكري أحقاب زمنية، فصار الزمن مصفاةً تستصفي الخالد من الأفكار، والإنسانيّ من القيم، والأصيل من الأشعار.

وقد طُرح هذا السؤال إثر وفاة طه حسين وغيره من كبّار الأدباء لمعرفة ما يصمد من إنتاجهم الغزير أمام فعل الزمن وزوال حجاب المعاصرة فكان الجواب عميق الدلالة.

لكنّ السؤال «ماذا يبقى من المسعدي؟» يتحوّل إلى فخّ بل إلى امتحان عندما يطرح عليّ أنا بالذات وفي مثل هذه المناسبة وفي هذا الإطار الجامعي الساعي إلى الحقائق العلميّة عن طريق التجرّد والموضوعيّة. ذلك لأنّني ما فتئت أبوح بعشقي العارم لأدب المسعدي، وأذكّر بوشائج الصداقة التي ربطتني به عشرات السنين. فجواب الصديق الصادر تلقائيا عن الهوى هو بالطبع: «يبقى من المسعدي كلّ شيء، كلّ ما كتب وكلّ ما قال»، فلا يجد مطعنا واحدا ولا يفرّط في فقرة واحدة. وهذا ما دفعنا إلى جمع كلّ النصوص التي كتبها المسعدي، منذ شرع في النشر سنة 1930، وكلّ ما قاله من أحاديث إلى ما قُبيل وفاته، فبحثنا عنها في مظانّها المعروفة والمجهولة، في الصحف والمجلاّت، وفي خزائن الإذاعة والتلفزة، وعلى رقاع محفوظة في صناديق وثائقه في محلاّت سكناه المتعاقبة لنبني ذاكرة لأعماله الكاملة في أربعة مجلّدات ضخمة، ثلاث منها بالعربية وواحد بالفرنسية قارب مجموع صفحاتها الألفي صفحة.

إلاّ أنّ السؤال لم يوجّه إلى الصديق فحسب، بل إلى الباحث الجامعي. لذلك ينتظر منه أن يسلك سبيل الموضوعية المنهجية فيتجرّد من عاطفته وميوله الذاتية وينظر في كامل إنتاج المسعدي نظرة علمية حسب مقاييس صارمة قصد التمييز بين الخالد من النصوص، الباقي مدى الدهر، والظرفيّ منها، الزائل بزوال مناسبته. فالمسؤولية ثقيلة والمعاناة شديدة لكنّ كلّ شيء يهون في سبيل الوصول إلى الحقائق العلمية. وما تكبّدنا مثل هذه المعاناة إلاّ ليقيننا بأهمّية الراهن: فنحن عندما نتساءل: «ماذا يبقى من المسعدي؟». فنحن نفكّر في مدى إمكانيّة تنزيله

مع الخالدين من المبدعين أمثال المعري والمتنبي وابن عربي وعمر الخيام وهوميروس وشكسبير وفكتور هوقو وابن رشد وابن خلدون وغيرهم، فنتساءل: لماذا تظهر آلاف الأسماء وتفنى في حين تبقى قلّة منها على مرّ الدهور تفرزها الإنسانية قاطبة بعد أن يفعلَ الزمنُ فِعلَه المصفّي؟

فكان لابدّ من تصنيف إنتاج المسعدي إلى جملة من الأصناف الأدبية والنّظر في كلّ صنف منها لمعرفة مدى إمكانية بقائه. ولن يتسنّى فرزُ ما يُحتَمل بقاؤه وما ينتظر زواله إلاّ باعتماد مقاييس الفنّ والفكر والنقد الأدبي، وهي مقاييس كونية ونسبية في الآن نفسه لأنّ الكوني يمرّ حتما عبر النسبيّ فيقرّه أو ينفيه. وإذا عكسنا الجدليّة قلنا: لا يصير الإبداع كونيّا إلا إذا قام على المحلّي وانطلق منه. وما صار كتاب «ألف ليلة وليلة» أدبا كونيّا إلاّ بعد أن تجذّر في واقع رواته وأوطانهم ومخيالهم.

وإذا رمنا تصنيف إنتاج المسعدي وجدنا قصصا وروايات، وتأمّلات ومقالات، ومحاضرات وافتتاحيات، ومقدّمات لكتب مختلفة، وبحوثا علمية وحوارات تلفزية وأحاديث صحفية وتحاليل شتّى. تلك هي الأصناف التي صاغ فيها محمود المسعدي أفكاره ومواقفه، وتخييله ومواجده باللغتين العربية والفرنسية جاعلا لكلّ موضوع الشكل المناسب له.

وإذا عمَدنا إلى تصنيف آخر لأعمال المسعدي أمكن الحديث عن أربع منظومات:

- منظومة نقدية نجدها في المقالات والمحاضرات وافتتاحيات المباحث المنشورة في كتابه «تأصيلا لكيان» وفي المقدّمات والحوارات المنشورة في المجلّد الثالث من أعماله الكاملة.

- منظومة فكرية نجدها أيضا في مقالاته ومحاضراته في مؤتمرات الأدباء العرب وفي بعض الجامعات الأوروبية وكذلك في تأمّلاته باللغتين. وقد تناول فيها صنفين من القضايا: قضايا الوجود وقضايا العصر.

- منظومة علميّة ضمّنها بحثه الأسلوبي في «الايقاع في السجع العربي» بالفرنسية ثم بالعربية.

- وأخيرا منظومة إبداعية نجدها في «السد» و«حدث أبو هريرة قال...» و«مولد النسيان» و«من أيام عمران» و«المسافر» و«السندباد والطهارة» و«بظاهر القيروان» وهي نصوص عصيّة على التصنيف ضمن الأجناس الأدبية المعروفة كالقصة والرواية والمسرحية والحديث والخبر لأنها تصهرها جميعا وتتجاوزها. وإنّ تضافر هذه المنظومات الأربع هو الذي دفعنا في مقدّمتنا للأعمال الكاملة إلى اعتبار المسعدي «ظاهرة».

1 ـ المنظومة النقدية :

نجدها في مدونتين متفاوتتين حجما وأهميّة: مدوّنة نظريّة عرّف فيها مفهوم الأدب ووظيفته ومدوّنة تطبيقية مارس فيها النقد على نصوص عربية قديمة أهمّها لزوميات المعري وخبر في كتاب «الأغاني» حول تزهّد أبي العتاهية، وعلى نصوص غربية حديثة أهّمها رواية لبرنار شو موضوعها الإنسان الأرقى ونصوص لألان حول فنّ النثر وكتاب لبول فالري عن الفن التشكيلي، نضيف إليها تحاليل نقدية لأدبه الشخصي في حوارات ومحاضرات.

ويتلخص مفهومه للأدب في تخليصه من الالتزام الأيديولوجي وتأكيده على حريّة الأديب واعتبار الأدب «منشئا للكيان». وهذه نظرية عميقة الدلالة على دور الأدب في ابتداع قيم إنسانية وجمالية جديدة.

أمّا الممارسة النقدية فهي لم تكن مقصودة في حدّ ذاتها بل هي في خدمة إنتاجه الإبداعي إذ غيّب الأدب العربي الحديث في مشرقه ومغربه وخاصة في تونس وتحوّل من التراث العربي إلى الأدب الأوروبي الحديث. وقد انتقى النصوص التي اشتغل عليها بحسب علاقاتها بقيمه الشخصية وخاصة منها ما يرتبط بتصوّر الإنسان الأرقى الذي يتحدّى الأقدار بإرادته ليبني عالما جديدا وما يمتّ بصلة إلى فنّ النثر وتجويد الأساليب وهو ما دأب عليه في كامل إنتاجه. وقد ألحّ على وجوب تماهي الناقد مع النصوص التي ينقدها رافضا التحليل والشرح واعتماد الأخبار لتفسير الشعر. ونظرية التماهي هذه ليست بعيدة عن الارتسامية

لكنها تتجاوزها بوجوب استبطان النصّ عوض الاكتفاء بالتعبير عمّا يتركه في النفس من انطباع. فهو لمّا اشتغل على لزوميات المعري فإنّه تماهى مع وجدان الشاعر وفكره إلى درجة أحسّ فيها منظمو ألفية أبي العلاء في الأربعينات بشكه وحيرته بخصوص الايمان بالبعث فقطعوا عنه الصوت ومنع من مواصلة تقديم قراءته للزومياته.

2 ـ المنظومة الفكريّة :

لقد بنى المسعدي حياته الأدبية والفكرية على سؤال فَرْد ولكنه متشعب الأبعاد ينشد معنى وجود الإنسان: «سؤال واحد لا يزال ينشد جوابه: من أنا؟ ومن أين جئت؟ وممّن أنا؟ وأين السبيلُ منّي إليّ أو منّي إليك؟ فمنّي إلى الكون وإلى ما وراء الباب الذي وراءه العدم» وهو يرى أن السؤال هو الذي يحقّق كيان الإنسان بشرط أن يكون سؤالا دائم التجدّد كالطريق بلا نهاية: «إن كنت تريد **أن تكون، وأن تكون إنسانا، فاجعل كلّ حياتك سؤالا، وكلّ طريقك سيْرا لا ينى».** (417، I – عدد 35). وهذا الذي بنى عليه أسطورة أساف ونايلة في «السد» فحوّلها من رمزية المحبّة إلى رمزية الطريق لا تكون طريقا حتى تكون بلا نهاية. وهو يميّز بين الحياة التي ليست في نظره إلا «صيرورة وديمومة وفناء» وبين الكيان الذي هو وعي وسؤال. فجعل السؤال كنه الإنسان وكيانه ووعيه. به يفقد طمأنينته فيكون آفتها وتكون آفته.

ولم يكتف المسعدي بطرح السؤال والوقوف عنده طيلة حياته بل حاول أن يجيب عنه بطرق مختلفة وإن كان لا يطمئن إلى جواب نهائيّ قاطع إذ اليقين ليس أمرا يسير المنال.

ويمكن التمييز في تفكير المسعدي بين قضايا الوجود وأسئلة العصر فركّز في الأولى على ثلاث هي مشكلة المعرفة ومسألة الايمان وحرية الإنسان، وركّز في الثانية على دور العرب في بناء الحضارة الراهنة وعلى مفهوم الثقافة وأخيرا على مكانة الإسلام في العصر الحديث. ونقتصر هنا على مسألة واحدة هي:

مسألة الإيمان :

فقد تحدّث المسعدي عن الايمان ودوافعه وطبيعته في تأمّلاته القصيرة بالعربية والفرنسية. وموقفُه منه فيها لا يختلف كثيرا عمّا بيّنه في مقالاته في الأربعينات بخصوص مشكلة المعرفة ومصدرها الحسي العقلي ومصدرها الآخر الذي يتجاوز العقل والمنطق والقريب من المعرفة الغنوصية الصوفية. فثمة علاقة بين عجز العقل عن إدراك ما وراء المادّة وبين نشأة الايمان. يقول في إحدى تأملاته بوضوح: «عجز العقل الإنساني مفتاح الغيب والايمان» (1) فكأن هناك قطيعة بين العقل والايمان فلا يدرك الإنسان الغيب إلاّ إذا يئس من قدرة عقله على إدراكه فتخلّى عنه واستعمل أدوات أخرى للكشف.

والايمان في نظر المسعدي مقترن بالحيرة، بدونها لا يكون صادقا ولا مجديا: «لا أعرف إيمانا صادقا لا تسنده حيرة». (2) فهو يميّز بين الايمان الساذج الذي يعتبره حمقا وبلادةَ طبع والايمان الناتج عن الشكّ والبحث وعن «عشق المطلق» وَ«التوق إلى الأبد» (3). إذ «لا وجود لايمان حقّ إلاّ في الشكّ. فالايمان الأعمى نفي للكيان» ويقول أيضا: «الايمان أصدقه شكّ الحائر الذي لا يزال يطلب ويطلب حتى يجد، وأحمقه إسلام المسلّم الذي لا يطلب ولا يجد فيقف جامد النفس والعقل» (4) ومثلما يرفض ساذج الايمان يرفض الكفر الأعمى ويعتبره مصدر شقاء: «أقسى الشقاء الكفر الأعمى، وأقسى البلادة الايمان الساذج» (5). تلك إذن شروط الايمان الصادق، مطمح عسير المنال يُطلب فلا يدرك إلا عن طريق الحيرة والمعاناة. فهو الذي يضع حدّا للحيرة والمعاناة إذا حصل نتيجة البحث المتجدّد والسعي المتواصل.

يقول المسعدي: «الايمان رفض ما هو إنسانيّ وهروب نحو ملجإ يتجاوز الإنسان» (6) ويقول أيضا: «الايمان هو طلب النجدة للقضاء على اليأس وبصفته رفضا للعدم فإنّه ما يحتاج إليه» (7). فالايمان في هذا التصوّر تلبية لحاجة إنسانية ناتجة عن رفض العدم. وقد أكّد المسعدي هذا العدم في مناسبات عديدة خاصة عند حديثه عن الموت الذي يعتبره «بابا خدعةً ليس وراءه إلاّ العدم» (8) وهذا أقسى

ما فيه. لذلك كان على الإنسان أن يؤثث هذا العدم بشيء ما فابتكر الله وجعله مكان ذلك العدم وآمن بوجوده حتى يخفّف من وطأة العدم وسطوته. فكأن الله حسب هذا المنظور صنيعة الإنسان وليس العكس، اشتقّه من خوفه فصارا شيئا واحدا وصار «خير ما في الإنسان هو الله» (9) وصار «الإنسان بلا إلاه كائنا بلا روح» (10) بل أكثر من ذلك «حالما يشرع الإنسان في البحث عن نفسه يجيب الله: أناهنا» (11). ولا تخفى النزعة الصوفية في هذا التصوّر للإيمان. فهو نوع من الكشف يصل إليه طالبه بعد معاناة البحث وينتهي إلى نوع من الحلول يتماهى فيه الإنسان مع الله. لذلك يرى المسعدي أن «الإيمان بالله هو الإيمان بالإنسان بل قل إن الإيمان بالإنسان هو الإيمان بالله. فالقولان سواءٌ ما دام الإنسان مشغوفا بالخلق والإبداع وفاء منه وشكرا للّذي أمر كلّ شيء أن يكون فكان» (12). وهكذا يكون الإنسان على صورة الله خالقا مبدعا. وهذا ليس تحديا له ولا مطاولة بل هو اعتراف به وبقدرته وبوجوده داخل كيانه.

هل هذا هو الذي وصل إليه المسعدي نفسه بعد أن جعل كامل حياته وكامل فنّه وكامل بحثه قائمة على ذلك السؤال الفرد الذي انطلقنا منه للنظر في منظومة المسعدي الفكرية؟

كلاّ! فالمسعدي في آخر حياته قد ضبط بوضوح ما انتهى إليه بعد طرح ذلك السؤال من أنا؟ ومن أين جئت؟ وممّن أنا؟ وأين السبيل منّي إليّ أو منّي إليك؟ فمنّي إلى الكون وإلى ما وراء الباب الذي وراءه العدم؟ «سؤال متشعب الأبعاد كان يقترب من جوابه بقدر ما يبتعد عنه». ويبدو أنّه بقي كذلك إلى آخر حياته.

3 ـ المنظومة العلمية:

تقتصر على بحث واحد نشره باللغتين الفرنسية والعربية حول «الايقاع في النثر العربي» في ما يقارب المائتي صفحة أراد أن ينظر فيه للآليات التي بها يتحول النثر المرسل إلى السجع على غرار ما فعله الخليل بن أحمد بالنسبة إلى الشعر. فحلل خصائص السجع الخارجية ثم أساليب التأليف الايقاعي والبناء النحوي داخل الفقرات مركزا على الايقاع العددي والكميات الصوتية التي يتركب منها كلّ جزء معتمدا جداول إحصائية «مع إشارات مبثوثة حول القيم الدلالية التي يحدّدها الايقاع» واعيا بوجود علاقة بين «خاصية الجرس النغمية والمعنى المقصود» وقد اعتمد منهجا استقرائيا يجمع بين التحليل والتركيب اعتبره هيكليا بنيويا واعتبره غيره شكلانيا وآخرون أسلوبيا ورأى أحد دراسيه أنه يوافق المنجز الألسني وأنه «استند على تأسيسات تراثية كما استند على تأسيسات لسانية حديثة..

وإن أهمّ ما توصل إليه من استنتاجات ضبطُ سبعة أركان للسجع هي الازدواج والقافية والتعادل ومراعاة طول الفقرات والترديد أو الترجيع الدوري والتوازن أي التماثل في الوزن وتناظر الرتبة في التركيب والمقابلة وأخيرا التطويع أي «تطويع التركيب النحوي لمجاراة التركيب الايقاعي». وأهمّ هذه الأركان على الإطلاق من حيث الإضافة العلمية هو الرابع أي «مراعاة عدد المقاطع المتراوحة بين ستة مقاطع وأربعة عشر مقطعا... وهو الحدّ الأقصى الذي يلائم الطول الطبيعي للتنفس العادي الجاري بدون إغراق ولا إجهاد». ولم يكتف في طبعته العربية بما قدمه إلى الصربون سنة 1957 بل قام بتحيين بحثه فأحال في طرحه إشكاليّة تعريف الايقاع على باحث حديث هو Henri Meshonic وكتابه «نقد الايقاع» الصادر سنة 1982 كما أحال على كتاب أحمد مطلوب «معجم المصطلحات البلاغية وتطويرها» الصادر ببغداد سنة 1986 وناقش صفاء خلوصي وكتابه «فن التقطيع الشعري والقافية» وذكر في ملحق ثان أعمال أساتذة الجامعة التونسية عبد القادر المهيري عبد السلام المسدي وحمادي صمود والطيب البكوش ورشاد الحمزاوي وتعريب المرحوم صالح القرمادي لكتاب كانتينو «دروس في الألسنية»، وجميع كتبهم صدرت بعد 1957. وكأنه بهذا التحيين قد عبر عن ارتياحه للمدرسة التونسية في اللسانيات فاعترف بفضلهم جميعا وبفضل الزملاء الذين ساعدوه على تعريب بحثه وتحيينه الأساتذة هشام الريفي ورشيد الغزي ومحمد الشاوش.

فهذه منظومة علمية متجدّدة قامت على منهج استقرائي واضح الأركان اعتمد تحليل المقاطع والأصوات وجداول إحصائية دقيقة.

أمّا المنظومة الرابعة أي الإبداعية فلها شأن آخر نعود إليه بعد تقييم المنظومات الثلاث السابقة لمعرفة مدى حظها من البقاء.

تقييم المنظومات الثلاث :

نعكس الترتيب فنبدأ بالعلميّة معتمدين على أهل الاختصاص، علماء اللسانيات الذين خصوا بحثه هذا بندوة عربية في نفس القاعة سنة 1997 وبحضور الباحث محمود المسعدي وقد نشرت أشغال هذه الندوة في كتاب أشرف عليه الأستاذ عبد السلام المسدي الذي قيم البحث بقوله: «ولو لم يكن لهذا البحث من فضل إلا المصادرة على أن في اللغة نظاما إيقاعيا خفيا يصنع فيها صنعه، ويصنع صنعه في من يتلقّاها، لكان يكفي ذلك جزاء واستثمارا». واعتبر الأستاذ محمد عبد المطلب المسعدي في هذا العمل مؤسسا في قوله: «لقد انتهى الجهد الذي قدّمه المفكّر الكبير محمود المسعدي إلى تأسيس إطار نظري ملازم لإجراء تطبيقي» «كما اعتبر» أن هذه الدراسة تمثل حداثة بالنسبة إلى لحظة الحضور التي نعايشها. فما بالنا إذا كانت الدراسة كتبت قبل أن تستفيض المناهج اللغوية بما تحتويه من أسلوبيات في التعامل مع النص الأدبي في الواقع العربي سواءٌ في ذلك التعامل الصوتي أو المعجمي أو الدلالي» واعترف له الأستاذ عبد الله صولة في مجال دراسة السجع في قوله الظريف: «إنّ المسعدي لم يكتف في سدّ هذه الثغرة بالريادة، فثنّى بفضل الإفادة، وله فوق ذلك زيادة». ونختم هذه الشهادات بتقييم الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي لهذا البحث قدمه في ندوة عن المسعدي عقدناها بطرابلس منذ سنتين قال فيها: «وفي الجملة نرى أن المسعدي وُفّق في كتابه إلى تقديم صورة للإيقاع في السجع العربي غنية متكاملة العناصر، دقيقة رغم قلة أدوات بحثه وتقدّم عهده». إلا أن الأستاذ الطرابلسي كان يودّ لو لم يُقْصِ المسعدي عمدا «قيمة الايقاع الدلالية في السجع وفي غيره من ضروب الكلام الموقّع» وإنْ جاءت ملاحظاته «حول أثر الايقاع في المعنى وما يرتبط به من قيم دلالية... متفرّقة في كتابه» وهي «ملاحظات تساعد على توسيع في جميع الاتجاهات».

وقد رأى الأستاذ محمد عبد المطلب أنّه « ربما اقتضى الأمر تعديل بعض أدوات التحليل أو إضافة أدوات جديدة يفرضها النص ذاته لتكتسب النظرية شرعيّة متجدّدة» والمسعدي نفسه واع أن كلّ بحث علمي «لا يمثل حقيقة قارة وإنما هو نظرة ثابتة في الحال سريعا ما يتجاوزها العلم في المآل» لذلك ختم بحثه بهذا الرأي الصادر عن تواضع العلماء: «ولا ندّعي أنه القول الفصل ما دمنا نؤمن بأن كلّ الاستنتاجات العلمية لا تفيد حقائق أو افتراضات ثابتة إلاّ لأجل مسمّى محدود».

ونحن بدورنا نرى أن المنظومة العلمية باقية ما لم يقع تجاوزها باكتشاف ينقضها. فبقاؤها ليس مرتبطا بها بقدر ما هو مرتبط بغيرها من البحوث والاجتهادات.

وإنّ التمييز بين قضايا الوجود وأسئلة العصر من شأنه أن يساعد على معرفة الفرق بين مسائل وجودية فكّر فيها الإنسان في مختلف العصور وحاول أن يجد لها حلولا مثل التساؤل عن أصل الإنسان وحقيقة كيانه ومنزلته في الكون وحدود حريته، ومشكلة المعرفة وأدواتها العقلية والغيبية، ومسألة الإيمان بقوّة خالقة للكون لا تدرك بالحواس ولا بالعقل، وبين مسائل ظرفيّة كدور العرب في بناء الحضارة الحديثة، ودور الإسلام في العصر الحديث، ومفهوم الثقافة وطرق بنائها. وإذا كانت أسئلة العصر تتغيّر بتغيّر الظرف والمكان فإن قضايا الوجود أزليّة ما فتئ الإنسان يحاول إيجاد حلول لها. وإنّ تراكم الأفكار لا يزيدها إلاّ إغناءً. والطريقة التي قارب بها المسعدي تلك القضايا والقيم التي بنى عليها فكره تجعل ما كتبه عنها باقيا ببقائها وما كتبه عنْ أسئلة العصر زائلا بزوالها – وممّا يضمن ذلك البقاء التعبير عن التجربة الذاتية في أسلوب لا يخلو من الفنّ والإمتاع. هو أسلوب المنظومة الابداعية.

4 ـ المنظومة الإبداعية :

هي الوحيدة التي لا يتطرّق إليها الشكّ في البقاء، وخلافا للمنظومات السابقة فإنّها لا تقبل التجزئة ولا التمييز بين الأزلي والظرفي من الأسئلة. فجميع الآثار الإبداعية التي كتبها المسعدي، «حدث أبو هريرة قال...» و«السد» و«مولد النسيان» و«من أيام عمران» و«المسافر» و«السندباد والطهارة» نصوص مبتكرة كُتبت على غير مثال أضافت إلى الأدب العربي الحديث وإلى الأدب العالمي مساءلات جديدةً في شكل جديد ليس خلاصة أشكال تراثية وأشكال حديثة بقدر ما هو صهر خلاّق لها في لغة حاول الأستاذ توفيق بكار نعتها فلم يجد أبلغ من عبارة «هي لغة المسعدي»، «لغة فريدة في أدبنا العربي قديمه وحديثه، هي لغة فاتح من الفاتحين في الأدب، ممّن تراهم جدرين بمجد تجديد نظرة الأدباء إلى شؤون الفنّ وأساليب البلاغة». وهذا وغيره هو الذي جعل الأستاذ عبد السلام المسدي يعتبر المسعدي مؤسسة «تارة» و«سلطة» أخرى يقول: «محمود المسعدي»: محمود المسعدي اسم اخترق بكتاباته الإبداعية الحس العربي الحديث، ثم تشكّل منه في الضمير الجماعي وعي جديد بالطاقات الكامنة في اللغة العربية وتهيّأ معه استشراف بأفاق أدب إنساني يتجاوز الحدود المألوفة، فتترامى أطرافه إلى وجود طلق فسيح».

«فوق كلّ المظنات أن محمود المسعدي اسم استحال مؤسسة قائمة بنفسها حتى أمسى في أدب سلطة يحتكم إليها من يحتكم ويتخاصم في أمرها من يختصم، ولكن الجميع من أهل الأدب لا يملكون جنوحا عنها بفهم أو بدون فهم».

وإذا كان لابدّ من جواب صريح ومباشر على السؤال الذي انطلقنا منه «ماذا يبقى من المسعدي؟» قلنا إنّ المنظومة الأدبيّة متكوّنة من أركان مبثوبة ومتفرّقة ربما يعسر أن تضاهي النظريات النقدية الحديثة والمتكاملة الأركان، وإن المنظومة الفكريّة مرتبط جلّها بقضايا ظرفية تزول بزوال ظروفها، لكن يبقى مع ذلك ثمرة التفكير في أسئلة الوجود والكيان والإيمان وحريّة الإنسان، وإن المنظومة العلمية نتيجة بحث علمي بالأدوات المتوفرة زمن البحث فيكون بقاء استنتاجاته وإضافاته رَهين تجاوزها باكتشاف أدوات جديدة وبلوغ حقائق علميّة جديدة، وإنّ المنظومة الإبداعية لا يتطرّق إليها الشكّ لحظة فهي ستُضاف بأكملها إلى تراث الإنسانية الخالد وتساهم في بنائه مدى الدهر.

الهوامش والإحالات

1) ن. م. I، 410 (عدد 8).
2) ن. م. I، 422 (عدد 63).
3) ن. م. I، 423 (عدد 68).
4) ن. م. IV، 456 (عدد 98، بالفرنسية).
5) ن. م I، 411 (عدد 15)
6) ن.م. IV، 462 (عدد 145 بالفرنسية).
7) ن.م. IV، 453 (عدد 79، بالفرنسية).
8) ن.م. I، 409 (عدد 2).
9) ن. م. I، 428 (عدد 88).
10) ن.م. IV، 460 (عدد 136 بالفرنسية).
11) ن.م. IV، 460 (عدد 127 بالفرنسية).
12) ن.م. I، 421 (عدد 56).

ما الذّي لم يُقرأ بعْدُ من محمود المسعدي، الأديب الفيلسوف أم الفيلسوف الأديب ؟

مصطفى الكيلاني / جامعي، تونس

1 ـ في البدء : أعمال محمود المسعدي وسُؤال المقـروئيـّة.

قد يتهدّد الكتابة المختلفة خطرُ النَمذجة في كُلّ عصر ومصر عند تحويلها من المُتعدّد إلى الواحد، ومن المتحرّك إلى الساكن، ومن منفلت المعنى إلى ثابته. ذلك ما تعرّض له جُلّ الأدباء المبدعين، تقريبا، إذْ سرعان ما حوّلتهم مؤسّسة النقد، لاالقراءة الحرّة، إلى علامات باهتة في أنساق من التأويل المُجحف والتشويه بالتقديس أو التبخيس، بالتأليه أو التكفير. ودليلنا على هذا النهج السائد ما حدث في تُراثنا العربيّ الإسلاميّ لصالح بن عبد القدّوس والحلاّج وأبي العلاء المعرّي، على سبيل المثال لا الحصر.

ولعلّ أشدّ الأعمال النقديّة خطرا على الإبداع المختلف ما يسعى إلى اختصار مُجمل التجربة الابداعيّة في مُحصّل نتائج تُضحي جاهزة نتيجة التداول القائم على التكرار والتسليم بالمنجز النهائيّ من الحكم، كأن يتحوّل أدب محمود المسعدي إلى ظاهرة لغويّة مُجتزأة خدْمةً لقصد بحثيّ مُسبق يُراد به الاستدلال على مفاهيم لسانيّة أو ينحصر في دائرة الاهتمام بالحدّ الأجناسيّ ضمن كتابة لا تلتزم بمُسبق الجنس الأدبيّ، كأنْ تصل بين جماليّة الإبداع وحضور الفكرة ولا تُغلّب أيّ وجه منهما على الآخر، أو يخضع لطغيان المناهج النقديّة الحريصة على الوصفيّة وإثبات مفاهيم مُسبقة يتحوّل بها النصّ الأدبيّ إلى ذريعة منهجيّة فحسب تكتفي عادة بظاهر الدالّ الأدبيّ ومُلامسة الدلالة، وقلّما تُجازف بالبحث في أعماق البنية حيث المعاني المتلبّسة بطوايا النصّ وفجواته العميقة المعتمة أو القفز اللاّفت للنظر على جماليّة الكتابة المسعديّة وممارسة ضروب أخرى من الاجتزاء الدلاليّ بمُجحف التأويل، كاختصار الحكمة لدى محمود المسعدي في وعي الثورة والفعل والإرادة والإيمان والشكّ والتصوّف والعبث...، وغير ذلك من التأويلات المتعجّلة المُطمئنّة عادةً.

فتشترك البحوث الخاصّة بالشكل مُمثّلا في اللغة والأسلوب ومختلف أوجُه الاستخدام الاستعاريّ والبحوث الأخرى الّتي تتّجه إلى الدلالة أو المعنى في أداء هذا الخطر سواءٌ تعلّق الأمر بظاهر النصّ أو خفيّه (1).

والنتيجة أنّ ما حدث لمحمود المسعدي حدث أيضا لأبي القاسم الشابّي، وإن تباينت أسماء قُرّائهما أحيانا كثيرة. إلاّ أنّ هذه الملاحظات البدئيّة لا تنفي أهميّة النزر القليل من الدراسات والبحوث، في تقديرنا، الّتي أمكن لها مُقاربة توهّج الحال الكاتبة المسعديّة بضرب من التماهي المُخصب لجديد القراءة النقديّة تحليلا وتأويلا (2).

وليس القصد بهذا الحكم العامّ نفي القيمة الماثلة في مجمل ما تحقّق من دراسات وبُحوث مُنذ خمسينات القرن

الماضي إلى اليوم لما أثبتته من تنوّع واختلاف يُؤكّدان بما لا يدع مجالا للشك المكانة الإبداعيّة لنصّ المسعدي، إذْ ثمّة نصوص أدبيّة وأعمال فكريّة سُرعان ما تظهر وسُرعان ما تختفي كنار الهشيم، فلا يتبقّى منها إلاّ علامة الأثر ترد عرَضًا في زخم هائل من المعلومات الّتي يُرادُ بها التوثيق، لاغير، وثمّة أعمال أخرى لا تكتفي بقراءة واحدة وزمن قرائيّ واحد أيضا، إذْ راهنت على تاريخ الوجود عِوضًا عن ظاهر التاريخ الأدبيّ وجعلت من اللّحظة زمنا يندفع بحركة دورانيّة تتّسع وتعمق، زمنا لا ينحصر في طوق زمنيّته، لما يُمثّله النصّ المسعديّ من وشم أو رشم تتحدّى به الموجوديّة رمال العدم. ودليلنا على هذا الزمن الوُجوديّ الّذي اعتقد فيه أديبنا الفيلسوف أو فيلسوفنا الأديب انفتاح تجربة الكتابة بمُختلف أصواتها ونبرات هذه الأصوات على وسيع الاشتغال التناصّي استرجاعا واستباقا، كأن تُحيل النصوص في البُعد الاسترجاعيّ على أصول/ تُراثات ضاربة في القِدم بمُحصّل ثقافة إناسيّة (أنتروبولوجيّة) مُتعدّدة المراجع عند فتح الأساطير على الأديان والأديان على المفاهيم الفلسفيّة والأدب على فنون أخرى والتاريخ على الوجود والوجود على التاريخ، وفي البعد الاستباقيّ على ما يظلّ محلّ سُؤال تتقاذفه الحيْرة ويتجاذبه الشكّ واليقين بإمكان القراءة أو إمكاناتها عند البحث في «النصّ الآخر»(3)، ذاك الواصل بين مُختلف النصوص المُنجزة، وهو الّذي انقال بعضُه لا كُلّه ليتراءى في ما وراء المُنجز الكتابيّ مشروعًا لم يتحقّق منه إلاّ النزر القليل في حياة الذات الكاتِبة.

2 ـ سُؤال المُنجز واللاّ-مُنجَز كتابةً وقراءةً

هُنا يتقاطع سُؤالان في مجال مساءلة واحدة مُشتركة: ما الّذي لم يُنجزه محمود المسعدي كتابةً رغم ضخامة ما تحقّق؟ وما الّذي لم يُقرأ بعد عوْدًا إلى المنجز ومُختلفه؟

وكأنّ الإجابة على أحد هذيْن السؤاليْن مشروطة بالإجابة على الآخر، مثلما نُحاول بالخوض فيهما إعادة محمود المسعدي إلى نصّه وإرجاع هذا النصّ إلى مشروع الكتابة الماثل في طوايا المُنجز الكتابيّ وخفاياه كي نُكسب الكتابة المسعديّة طابعها الإنسانيّ الّذي لولاه لما كانت ونُخلّصها من أوهام القراءة التقديسيّة الّتي راهنت بقصد أو غير قصد على صفة الإله أو الصنم الّذي طالما انتصر عليها محمود المسعدي في مُجمل ما كتب، هذه القراءة/ القراءات الّتي تُعلي عادة من ظاهر المثال الصنم كي تنزل به إلى أسافل الاستخدام الرمزيّ الباهت، كتاجر الأصنام قديما يعتمد الرمز أداةً للربح العاجل، فيقضي هلاكه التامّ كي تحيا تجارته بذلك وتربو.

فما حدث لمحمود المسعدي عند تلقّي أعماله شبيه بما حدث لأعلام الثقافة التونسيّة عامّة، كأن تسعى القراءة، هنا عادةً، إلى الوصف والتمجيد وقلّما تُشير إلى مواطن الخلل والارتباك والتكرار غير الوظيفيّ والتستُّر بإخفاء الرأي مخافة تضييع مصلحة مّا والتناقض والجمع بين أفكار لا يمكن المؤالفة بينها نتيجة الإذعان أحيانا لمواقف سهلة آمنة. وإنّ في هذا النوع من القراءة ما يُعلي من شأن المقروء ويُكسبه الصفة البشريّة والتاريخيّة بما يتّضح مُركّبا متداخلا عِوَضَ واحديّة المعنى واستوائه وتماثله الّذي يُرسّخ لدى الأجيال اللاّحقة وُثوقيّة المعرفة وصنميّة الأب أو الجدّ وغياب فكرة النُقصان الّتي هي أساس الكيان ومرجعه، هذه الفكرة النشيطة المُولّدة للكثير من الحالات والأفكار في جُلّ أعمال محمود المسعدي الأدبيّة والفكريّة.

إلاّ أنّ ما أنجزه المسعدي من مشروعه الأدبيّ والفكريّ ليس إلاّ النزر القليل لأسباب الوجود الإنسانيّ عامّة المحدّد بالمكان والزمان، وانصراف الكاتب إلى شؤون أخرى سياسيّة واجتماعيّة شغلت باله طيلة عقود، ثمّ إنّ ما استقرّ كتابةً من هذا المشروع اتّصف بالكمّيّة (التراكُم) رغم قلّته النسبيّة، إن نظرنا في الأعوام التسعين، تقريبا، الّتي عاشها الكاتب، فلا تمدُّد ولا إبدال عدا «السندباد والطهارة» هذا النصّ الموجز المختلف، في تقديرنا، عن غيره من النصوص الأخرى المُتشابهة، وقد كان بالإمكان إنْ سار على نهجه أن يندفع به في طريق جديدة من الإبداع الأدبيّ والفكريّ قد تُثمر أعمالا كبرى تتجاوز الحدود الوطنيّة إلى العالم.

إلاّ أنّ توقّف مشروع المسعدي بفعل إرادته عند الانصراف، كما أسلفنا، إلى شؤون أخرى غير الكتابة والاكتفاء بمقالات وتصريحات إذاعيّة وصحافيّة ومحاضرات

بين الحين والآخر مُنذ ستّينات القرن الماضي إلى أُخريات حياته قضى الاكتفاء بمُنجزه الأوّل الّذي لو ازداد تراكُما لأمكن، ربّما، تحقيق اندفاع قويّ مُولّد لنصّ آخر هو سليل كلّ من كتابة الأفكار، كالماثل في «السدّ» و«حدّث أبو هريرة قال. . .» و«مولد النسيان» و«من أيّام عمران» و«المسافر»، وكتابة الوقائع الحيّة العنيفة الصادمة المتوهّجة حياةً، كالوارد في «السندباد والطهارة». ولعلّ هذا النصّ الحادث الّذي كان بالإمكان أن يتكثّر ويستوحي ألقه الحيّ من اللّونيْن الكتابيّيْن المذكوريْن معًا بضرب من التزاوُج المُخصب أو يندفع بقوّة في نهج «المسافر» مدعوما بثراء التجربة في الوجود فكرًا وسياسةً واجتماعًا.

فتسليم القراءة باكتمال المنجز من تجربة الكتابة المسعديّة، بناء على الملاحظات السابقة، يتناقض وروح القراءة/القراءات المُفترضة، هُنا، المُضمرة حينا والصريحة حينا آخر في ذات النصّ المنجز، هذا النداء الماثل بمختلف أصدائه في مُجمل الأعمال الداعي إلى التواصُل الحيّ بضرب من الحوار المخصب بين الذات الكاتبة والذات القارئة (4).

3 ـ ماذا عن المُنجز الإبداعيّ ؟

تستوقفنا أعمال المسعدي الإبداعيّة، وتحديدًا «السدّ» و«حدّث أبو هريرة قال» و«مولد النسيان» و«المسافر» و«السندباد والطهارة» و«من أيّام عمران»(5).

أمّا أعماله النقديّة والفكريّة الأخرى فهي من قبيل الهوامش الداعمة لهذه المُتون المذكورة. وقد نستضيء بها على هذه الأعمال الإبداعيّة أحيانا، وقد لا تُساعد على ذلك أحيانا أخرى، إنْ نزّلناها في سياقات مناسباتيّة تستدعي بالضرورة التبعيد بين عبارة الشخص وموقف الشخصيّة في بعض المواطن، كأداء خطاب رسميّ أو الإجابة على سؤال فضفاض أو الاستجابة لمُجاملة مّا. وهذا الإشكال لا يُثار فحسب عند قراءة أعمال المسعدي الأخرى من مقالات وأحاديث وتصريحات وغيرها، بل يشمل ما شابهها لدى كبار الكُتّاب والمبدعين من مُختلف الآداب، ذلك ما يستدعي التعامل معها بحذر كبير. لذا ارتأينا إيلاء المُنجز الإبداعيّ المقام الأوّل من الأهميّة لتمثّل مشروع المسعدي الكتابيّ الحاضر في الأعمال الستّة المذكورة. وسُؤالنا في هذا المقام تحديدًا: كيف تتواصل هذه الأعمال؟ وكيف تتنادى؟ هل تتعاقب لتختلف أسلوبا ودلالةً، بدْءًا بـ«حدّث أبو هريرة قال. . .»(6)، ومرورًا بـ«مولد النسيان» و«المسافر»(7) و«السندباد والطهارة» و«من أيّام عمران»، وهي نصوص كُتب جميعها في أربعينات القرن الماضي، ووصولا إلى «السدّ»، هذا النصّ الّذي أنهى به محمود المسعدي تجربته الإبداعيّة كي يُواصل كتابة المقال والخاطرة والتأمّل (الأقوال المختصرة) والخُطب الرسميّة الملازمة لوظائفه الإداريّة والسياسيّة، والأحاديث الإذاعيّة والصحافيّة والتلفزيّة. . .

وإذا استثنينا «تأمّلاته» الّتي هي أقرب الهوامش إلى المُتون الإبداعيّة المذكورة فإنّ الكمّ الآخر من النصوص هو من قبيل الهوامش العامّة الّتي قد تُساعد من بعيد على تمثّل تاريخ التجربة الإبداعيّة دون اعتبارها من المراجع الموثوق بها في الكشف عن أغوار هذه التجربة. فبم يُعرّف المُنجَزُ الإبداعيّ لمحمود المسعدي تحديدًا؟

إنّ قارئ النصوص الأدبيّة الستّة المذكورة يلاحظ شبه التماثُل والتكرار، على وجه الخصوص، بين كُلّ من «حدّث أبو هريرة قال» و«مولد النسيان» و«من أيّام عمران» و«السدّ» مع اختلاف في الأسلوب والتمثّل الإبداعيّ ضمن «المسافر» و«السندباد والطهارة».

وكأنّ الحوار الذهنيّ للذات المُفكّرة الواحدة ضمن النصوص الأربعة يُقابله توجّه إلى الحدث الّذي لا يخلو من تفكير وتأمّل في النصّين المذكوريْن الآخريْن. أمّا المشترك الدلاليّ المرجعيّ بين مجمل الأعمال فهو ضرب من الترجمة الذاتيّة المُضمرة الّتي اقترن اشتغالها بمجموع حالات/مواقف تنزّلت في سياقات مختلفة، هي لحظات مُتباعدة في المكان والزمان. لذلك يتباين مفهومان للأداء الترجذاتيّ: حضور الترجذاتيّ في السرد الأدبيّ التخييليّ ضمن «حدّث أبو هريرة قال. . .» و«مولد النسيان» و«من أيّام عمران» و«السدّ» و«أداء القصد الترجذاتيّ بصفة بدئيّة ومرجعيّة في «المُسافر» و«السندباد والطهارة» من غير القطع مع جماليّة السرد التخييليّ.

أ ـ السرد التخييليّ الّذي يتماهى والترجمة الذاتيّة :

تُجسّد النصوص الأربعة المذكورة طوريْن في حياة الذات الكاتبة المبدعة والمتفلسفة في ذات الحين. وما «أبو هريرة قال...» إلاّ تسمية جامعة بين السارد والمسرود، بين من يكتب وما ينكتب، بين ثقافة نقليّة وأخرى عقليّة، بين الأصل البدْء التُّراث في اتّجاه الحادث والحديث والمكتسب بحُكم تجربة الدراسة والوُجود في باريس وبُلدان الشمال عامّة بمُتعدّد الآداب والثقافات في اتّجاه آخر. وإذا الانزياح بسيرة أبي هريرة من تاريخ «الفقيه» إلى كتابة «الإنسان» الّذي يعيش حيرة التردُّد بين حداثة تُراثيّة وأخرى غربيّة ولا يمتلك من الحلول، وهو يعيش الغربة والاغتراب بعيدًا عن الوطن والأمّة، سوى التشبّث بالجذور والعود إلى ثقافة الأصول بضرب من الحوار الديناميكيّ المُخصب بين مُختلف الرؤى الوُجوديّة عبر الشخصيّات-الرموز، كأن تختلف أسماؤها بين النصوص الأربعة لتتشابه في أداء مجموع وظائف وتصوّرات.

فأبو هريرة ومدين وعمران وغيلان هي أسماء شخصيّات مرجعيّة في أداء السرد التخييليّ، إذْ تتفرّد وتتعدّد بمُختلف الأساليب والوضعيّات والأسماء المحايثة، كريحانة وليلى ودانية وميمونة، مثلما تظهر شخصيّات أخرى مساعدة لها للتدليل على الحالات والمواقف المباعدة بين نداء الطبيعة الجسد المادّة وبين نداء الما- وراء الروح الفكرة أو المثال لينخرط كلّ من الفتى والفتاة الراقصيْن وأبي المدائن ولبيد وكهلان وراهب الدير وظُلمة وأبي رغال وإساف ونائلة وأسماء ورنجهاد وهند وميارى والبغل الذكيّ والذئب والأطياف والهواتف والحجارة والوادي والجبل في منظومة سرديّة عامّة.

وكأنّنا بهذه الأعمال الأربعة مفتوحة على بعضها البعض نشهد ضربًا من التنادي والتصادي (من الصدى) قِوامه أداء الحال الكاتبة بالموقف الحكميّ وأدائه بالحال المنبعثة عن ذات عاشت الغُربة واصطدمت بثقافات الشمال، فعاودها الحنين إلى ثقافة الشرق، هذه الثقافة المتعدّدة رغم ظاهر واحديّتها، إذْ هي لا تُفارق بين النقل والعقل، بين الحدّ والمطلق، بين الجسد والروح كي يشهد مجال الذات التأمّليّ بالسرد التخييليّ الحوار المخصب بين مختلف الأطراف والأبعاد.

وإن اتّسم الحوار في «حدّث أبو هريرة قال...» و«حديث النسيان» و«من أيّام عمران» بالفعل المعرفيّ التاريخيّ بالوجود الّذي يُزاوج بين حداثة التراث العربيّ الإسلاميّ والحداثة الغربيّة ضمن طور الابتعاد عن الوطن في زمن الحرب العالميّة الثانية فقد جسّد «السدّ»، باعتباره عملا سرديّا مسرحيّا تخييليّا، الطور الثاني من حياة الذات الكاتبة بما يُمكن تسميته الفعل المعرفيّ الوجوديّ بالتاريخ الّذي لا يقطع مع مُحصّل نتائج الطور الأوّل، إذْ يتعالق الوجود والتاريخ بمعرفة مشتركة استلزمت السرد التخييليّ للتغنّي بإرادة المعرفة بدْءًا وإرادة القوّة ثانيا أو بقوّة المعرفة في ثالوث الأعمال الأولى ومعرفة القوّة في «السدّ»، على وجه الخصوص.

ب ـ أداء القصد الترجذاتيّ الّذي لا يقطع مع السرد التخييليّ :

يتحرّر السرد من مُسبق الفكرة لأداء الأحداث المعيشة، كالوارد في نصّ «المسافر» حيث الاستمرار في أداء الحال المتلبّسة بالموقف والموقف المسكون بالحال، ومفادها الانتصار للشرق وثقافته: «فالرخام والشرقيّ يعلمان أنّهما دائمان باقيان، وأنّهما غلبا الدهر وأفنيا الزمان(...) وهذا هو سرّ بقاء الشرقيّ ودوامه على الدهر: هذا النفي لكُلّ حركة واضطراب، وهذا الخلاص من كُلّ زمان...»(8).

وكما تتغالب في الذات الكاتبة الحيرة والطمأنينة، ثقافة السؤال وثقافة اليقين فإنّ انفتاح الكيان على المكان (مكثر تحديدًا من الوطن التونسيّ) يُرجّح كفّة الصراع داخل النفس، كأن يتغلّب الحلم الطمأنينة واقعيّة المكان- الوطن على واقع الكابوس الارتعاب الضياع في اللاّ-مكان وحشة الكيان.

أمّا «السندباد والطهارة» فهي الأداء الترجذاتيّ الّذي اقترن وُجوده بالمكان الآخر، بوضع الاغتراب، بحالات القلق الّذي استبدّ بالذات الكاتبة وفرّخ مواقف وأعمالاً: «كانت الليلة مأساةً قلقا قُلْبا دويّا، يتصارخ فيها الدمار والكيان وينبو كُلّ شيء عن القرار، كأنّ عدما يجهد إلى الوجود، أو كأنّ حياة تجهد إلى الفناء (9).

4 ـ في اللاّ- مُنجز الإبداعيّ

لئن تنزّل كلّ من «المسافر» و«السندباد والطهارة» ضمن الطور الأوّل المذكور الّذي تحدّد بوغي الكارثة والاغتراب فإنّ اختلافهما الأسلوبيّ مُقارنةً مع النصوص الأخرى المتزامنة معه تقريبا ومع النصّ اللاّحق (السُدّ) يدفعنا إلى التفكير في الوجه الآخر للمشروع الإبداعيّ الّذي لم يتحقّق في حياة محمود المسعدي الأدبيّة رغم البدء فيه. فتوجيه السرد من الذهن إلى الواقع، ومن الفكرة إلى وهج الحدث بدأت معالمه تتّضح بوصف وقائع من الحياة اليوميّة في «المُسافر» والنفاذ إلى أحداث وحالات أكسبت السرد نبض الزمن المكانيّ والكيانيّ معًا لتتحرّر الكتابة، ولو بصفة بذْئيّة، من فيض المراجع وزحمة الأفكار وتتّخذ لها البعض الكثير من ملامح السرد الواقعيّ وتخرج من حيرة الأساليب والأجناس الأدبيّة، من الخبر والحديث والحكاية والحوار المسرحيّ إلى القصّة والرواية باعتبارهما جنسيْن أدبيّيْن قادريْن على أداء الحالات والمواقف الفرديّة والجمعيّة في راهن الوُجود الوطنيّ والقوميّ والإنسانيّ عامّةً.

إنّ سؤال اللاّ-منجز من مشروع محمود المسعدي الإبداعيّ مشروط بالإجابة على سؤال المُنجز، ذلك أنّ التحوّل الّذي شهدته الكتابة المسعديّة من أداء الفعل المعرفيّ التاريخيّ بالوجود في "حدّث أبو هريرة قال..." و"مولد النسيان" ومن "أيّام عمران" إلى "السدّ" هو علامة أداء الفعل المعرفيّ الوُجوديّ بالتاريخ يحمل في طيّاته انطلاقةً أخرى لهذا الّذي أسميْناه وعي الكتابة الوجوديّة بالتاريخ.

وبهذا المنظور يتعالق كُلّ من «المسافر» و«السندباد والطهارة» و«السدّ»، رغم الطابع الذهنيّ الغالب عليه، في احتمال بُذُور لوجه أو لبُعد آخر للكتابة بعد التفاعل الطويل المُخصب بين ثقافة الحيرة والسؤال وثقافة الطمأنينية واليقين كي ينضاف إليهما عنصر الواقع التاريخيّ والمجتمعيّ.

وكما أسلفنا فإنّ اللاّ-مُنجز الإبداعيّ لا ينفي أهميّة المُنجز، إذْ أنّ محبّة ابن لأب قد تختلف عن محبّة ابن آخر، بين مَن يرتضي للأب صفة إنسانيّة بها يُقدّر مدى قُوّته وعجزه، نجاحه وفشله في أداء عمل أو تجربة سابقة، وبين من لا يعتقد في نُقصان الكيان وينتصر لأبوّة أبديّة متكرّرة ساكنة عالمة بكلّ شيء خيّرة تمامًا إذْ لا تعرف الخطأ أو الخطيئة. وليس أدلّ على "أبوّة" محمود المسعدي الرحيمة المتفتّحة الناقصة المُخصبة ممّا ذكره في أحد أحاديثه بخصوص رفض مصطلح "المدرسة المسعديّة" وإنكار صفة "التلاميذ" التابعين له، على حدّ قوله، : "وإنّي أربأ بهؤلاء الكُتّاب الشُبّان أنّهم عبّروا عن انتمائهم، وأنّهم في مقام التلاميذ..."(10)

إنّ اللاّ -مُنجز، بهذا المنظور، هو بعض ممّا سعيتُ إلى تسميته "النصّ الآخر" في مقام بحثيّ سابق (11) أو "النصّ المرجعيّ للكتابة" الّذي يتّصف بدْءًا وانتهاءً بالمشروعيّة، وهو نصّ كائن ومفترض في ذات الحين بالنسبة إلى الذات الكاتبة عودًا إلى القصديّة الكاتبة ولا قصديّتها، والذات القارئة عند المقارنة بين مُختلف اللّحظات الإبداعيّة ومُحاولة النظر في المحتجب الكامن وراء ظاهر المُنجز. فما يبدو نهائيّا محدودًا بالكلام يُخفي كلامًا آخر هو بمثابة كلام الصمت، ذاك اللاّ- نهائيّ الّذي هو سمة الكيان والكون معًا، على حدّ قول محمود المسعدي في "تأصيلا لكيان": لا نهاية لأيّ كيان ولا لأيّ كَوْن. لا نهاية للأفق التوق. الكون الأبد. لأنّه واحد الوُجود. وإنّما العَرَض الحياة، والعَرَض زائل. وللعين وحدها، للضمير وحده، للوجود وجوده- دون الكيان- مغرب ونهاية عندها ينتهي" (12).

ولأنّ الكتابة انخراط في اللاّ- نهائيّ بحُكم صفتها الكيانيّة تدليلاً على الحضور الواعي المقترن باللّحظة والموقع، بـ«الإنيّة»، كما يرتئي عبد الرحمان بدوي ترجمة «الدازين» (dasein) الهيدغريّ (13)، فإنّ ما تُحقّقه فعلا يظلّ محكوما بالنُقصان واللاّ- نهائيّ، ذلك ما ينكشف وعيا تراجيديًا لدى كبار المبدعين في مجالات الأدب والفنون في مختلف الأمصار والعصور.

كذا تتعالق رموز البناء والمعرفة والسفر في أداء هذا الوعي الوجوديّ الناقص بالكتابة والكتابيّ المُلتبس بالوجود المحكوم بدْءًا وانقضاءً وفي الأثناء أيضا بالعدم.

فهذا اللاّ- مُنجَزُ المُعرَف بالمُنجز يدفعنا إلى التساؤل بناءً على قولة المسعدي المرجعيّة في «من أيّام عمران»: «لولا السؤال والسائل لبقي الكون قفرًا والوجود عبثًا وسُخرًا» (14).

فكيف نُحرّر أدب محمود المسعدي من أخطار البعض الكثير من القراءات التجزيئيّة الوصفيّة المتأوّلة حدّ الإجحاف؟ وما الّذي أُنجز من القراءة المبدعة المستكشفة؟ وما الّذي لم يُنجز بعدُ منها ؟

5 ـ في المُنجز القرائيّ؟

إنّ الباحث في القراءات الخاصّة بأعمال المسعديّ الإبداعيّة يُلاحظ في تقدير بدئيّ، وفرة الاهتمام بها في تونس وقلّته خارج الحدود الوطنيّة (15). وليس أدلّ على احتفاء الباحثين والنقّاد التونسيّين بمحمود المسعدي ممّا تحقّق من كتب ورسائل جامعيّة بلغت واحدًا وثلاثين، في حين وصل عدد المقالات والفصول والكُتُب إلى عشرين ومائة (16) مقارنة مع النزر القليل من القراءات الأجنبيّة (17). فوفرة اهتمام الباحثين والنُقّاد التونسيّين بأدب المسعدي لا يُثير أيّ إشكال في مستوى الكمّ باعتبار التواصُل الّذي حدث بين الذات الكاتبة والذوات المتلقّية واتّساع مجال المقروئيّة. إلاّ أنّ قارئ هذه القراءات يُلاحظ التوجّه شبه الاتّباعيّ إلى «السدّ» ثمّ «حدّث أبو هريرة قال...» نتيجة انتشار هذيْن العمليْن في الأوساط الجامعيّة والمدرسيّة، إذ دُرّس كلّ منهما تداوُلا طيلة ما يُقارب العقود الخمسة منذ الستّينات من القرن الماضي إلى وقت غير بعيد عنّا الآن.

وإذا نظرنا في أسماء هؤلاء القرّاء الباحثين والنُقّاد تبيّن لنا انتماء جلّهم إلى أقسام اللّغة والآداب العربيّة بالجامعات التّونسيّة. وإنْ أمكن لهؤلاء تسليط أضواء المباحث اللسانيّة والأسلوبيّة والتاريخيّة الأدبيّة والمقارنيّة والدلاليّة إلى حدّ مّا فإنّ البُعد الحِكَميّ أو الفلسفيّ ظلّ ثانويًا عند تناوُلهم البحثيّ.

لذلك يستدعي استئناف قراءة المسعدي اليوم البناء على المُنجز القرائيّ المذكور والاستفادة من مُحصّل نتائجه والاندفاع خارج دائرة تكرار الأسئلة والمواضيع إلى إنشاء مساءلات جديدة تتّجه، على وجه الخصوص، إلى التفكير، بمقاربات ومناهج مختلفة، في المُنجز الإبداعيّ والفكريّ العامّ مع الإحالة على مشروع مخصوص للكتابة ومفهوم مختلف للوُجود. ويستلزم هذا التوجّه الجديد بالضرورة مواصلة ترجمة أعمال المسعدي إلى اللّغات الأخرى.

وإذا أدبنا الفيلسوف مُدرك، هو الآخر، لواقع انحسار الدور الإشعاعيّ للثقافة التونسيّة عامّة خارج الحدود الوطنيّة، وهو بهذا الإدراك يدعم فهمنا اليوم لواقع التواصُل المحدود بين ثقافاتنا الوطنيّة والثقافات الأخرى، كتصريحه في أحد الحوارات: «إنّ تونس كانت في جميع العصور مُقلّة على وجه العموم(...) كان في الماضي ولا يزال في الحاضر بتونس إنتاج فكريّ ليس في كميّته ولا في قيمته قليلا كلّ القلّة. ولكنّ مراكز الإشعاع ونُقط الإنطلاق ومصادر التصدير إنْ صحّ هذا التعبير لم تزل منذ القدم واقعة بالمشرق. فكُلّ كلمة تُقال بالشرق تُسمع بالمغرب العربيّ، وكلّ حدث يحدث به يدوي صداه هُناك، وكلّ شُويعر أو كُويتب يظهر بالشرق يصل صيته إلى المغرب وقد فخّمته الأبعاد ودوّت به أبواق الصدى المترامي...»(18).

6 ـ مُحاولة النظر في اللاّ- مُنجز القرائيّ :

هذه الملاحظات وغيرها تُحيلنا على سؤال البدْء: ما الّذي لم يُقرأ بعد من تجربة محمود المسعدي الإبداعيّة والفكريّة ؟

أ ـ الحدّ الأجناسيّ :

يستدعي الخوْض في هذا الموضوع المُقارنة بين كلّ من «حدّث أبو هريرة قال...» و«مولد النسيان» و«المسافر» و«السندباد والطهارة» و«من أيّام عمران» للنظر في اشتغالات الظاهرة السرديّة عامّة بالقديم والحديث، وبوصف الأحداث المُسندة إلى غائب والحوار، وبالتخييل والمُطابقة التقريبيّة عند الإحالة الضمنيّة على وقائع من حياة الذات الكاتبة، كالّذي ورد بدرجات متفاوتة من الإظهار والإضمار في مُجمل أعمال محمود المسعدي الإبداعيّة.

فليس القصد من إعادة التفكير في الحدّ الأجناسيّ الخاصّ بأعمال محمود المسعدي الأدبيّة التعسُّف على النصوص وإقحامها في خانات من التسمية المسبقة كالقول بـ«روائيّة» «حدّث أبو هريرة قال...» أو مسرحيّة «السدّ»، على سبيل المثال لا الحصر، بل البحث في رفض الكاتب لمسبق التسمية أو الالتزام بجنس أدبيّ بعينه، ذلك ما يفتح مجال هذه القراءة الجديدة المُمكنة على الكتابة (Ecriture)

تستفيد من الخبر والحكاية القديمة والشعر والرواية والمسرح والموسيقى وغيرها من الفنون، بضربٍ من التعالق المخصب عند أداء القصد الكتابيّ.

وكما يُثار سُؤال الحدّ الأجناسيّ عند التفكير في كُلّ عمل أدبيّ بمُفرده يعرضُ لنا التواصُل بين مُختلف النصوص بالمشترك القائم على التكرارالمُتعمّد وغير المُتعمّد الّذي يَرِدُ بحكم النسيان المُبدع والتشبّث الواعي واللاّ-واعي بمجموع ثوابت تجعل تلك النصوص تتنادى لتتشابه في مواطن وتختلف عن بعضها البعض في مواطن أخرى (19).

ب ـ إعادة التفكير في اللغة المسعديّة :

يتحدّد هذا القصد بالبحث في البعد الآخر للّغة كالحال الهذيانيّة ترد، على وجه الخصوص، في «حدّث أبو هريرة قال» و«السدّ»، مثل صلوات «الرهبان قومة صاهبّاء»(20). وهذا النوع من الكلام يستلزم مُقارنته بالاستخدام اللّغويّ العامّ لبيان وظيفته الجزئيّة ضمن الأداء الوظيفيّ لمُجمل النصّ وبعلامات الاختلاف الدالّة عليه. ولعلّه الصمت، هنا، يتّخذ له بفجواته وعباراته المختلفة وجه التمتمات للتدليل ضمن سياقات التداعي القوليّ على حالات ومواقف أراد محمود المسعدي التعتيم القصديّ عليها، وبها تُقارب الذات الكاتبة تخوم العبث وتنزاح عن المعنى الواحديّ الجامد وتومئ إلى الوجه الآخر للتراث مُمثّلا في الخرافات والأساطير الموروثة عن أقدم الأزمنة، ولها حضور سلبيّ في وجودنا الراهن.

ج ـ فلسفة المسعدي :

لئن اتّجهت الكتابة المسعديّة إلى الجماليّة الأدبيّة دون الالتزام بجنس واحد فقد كان للحكمة حضورها المرجعيّ إذ لايُراد بهذه الجماليّة الاقتصار على أداء الحالات والأفكار بل التأسيس لفلسفة وجوديّة تستفيد من التراث والثقافة الأدبيّة والفلسفيّة الغربيّة، كفريدريك نيتشه، على وجه الخصوص(21) وغيره من فلاسفة الوجود الّذين أمكن لمحمود المسعدي الاطّلاع عليهم. وإنّ قارئ النصوص-العتبات من التراث العربيّ الإسلاميّ (أبو حيّان التوحيدي خاصّة) وأعلام الحداثة الغربيّة يستخلص ثراء تجربته في التأمّل الفلسفيّ حيث تتواصل الصوفيّة والوجوديّة، الوجدان والعقل في إثارة قضايا الوجود الإنسانيّ الكبرى، كالنقصان ونُشدان الكمال الرمزيّ والمعنى والعبث، واليقين والشكّ، والغيب والواقع، والعجز والإرادة، والحياة والموت، والطمأنينة والحيرة...

ويتّسع مجال البحث في فلسفة محمود المسعدي كي يشمل قضايا أخرى كالجدّ والهزل، والسأم والاشمئزاز وما بين الحبّ والجنس والجنون والموسيقى وماهو أبعد، ربّما، من كلام الصمت...

7 ـ من قبيل الخاتمة أو عود على بدْء :

لا ينفي هذا القول أهميّة المنجز القرائيّ، إذْ أمكن البحث في ظاهر الاشتغال النصوصيّ لُغةً ووظيفةً أدبيّة ضمن الدراسات الجامعيّة التونسيّة وفي الكثير من الأعمال النقديّة الأخرى، ذلك ما أوضح البعد الأدبيّ للكتابة المسعديّة. إلاّ أنّ البعد الآخر الفلسفيّ يظلّ محدودًا، رغم ما سَبق إنجازه بحثا بخصوص الإرادة ومفهوم البطولة والعجز وروح التصوّف (22). ذلك ما يستدعي باحثين في الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ وعلم الإناسة (الأنتروبولوجيا) للنظر في خصائص فلسفة محمود المسعدي الوجوديّة ومراجعها التُراثيّة والسياق المجتمعيّ والتاريخيّ الّذي أنتجها وكان له حضوره الخفيّ داخل مقولاتها ومفاهيمها الأساسيّة.

إنّ إعادة قراءة أعمال محمود المسعدي اليوم لا يُمكن لها أن تُثمر جديدًا إلاّ إذا ما قابلنا، كما أسلفنا، بين المُنجز واللاّ-مُنجز الإبداعيّيْن، وبين المنجز واللاّ- مُنجز القرائيّين بعيدًا عن تصنيم الاسم وتقديس النصّ، وذلك بتنويع القراءة وتكثير مراجعها عند استقدام اختصاصات بحثيّة مختلفة إلى المُنجز النصوصيّ وتسليط مختلف الأضواء عليه.

بهذا العمل الجمعيّ ضمن فريق بحث متعدّد الاختصاصات يمكن إعادة الاعتبار لتجربة محمود المسعدي في الكتابة والوُجود والإجابة الضافية على سؤال البدء: «ما الّذي لم يُقرأ بعد...؟»

الهوامش والإحالات

1) أُنظر «مكتبة المسعدي»، من «الأعمال الكاملة» جمع وتقديم وبيبليوغرافيا لمحمود طرشونة، تونس: دار الجنوب للنشر تحت إشراف وزارة الثقافة والشباب والترفيه، المجلّد الأوّل، 2002، ص457-472.
2) السابق.
3) مصطفى الكيلاني، سؤال «النصّ الآخر» في أدب محمود المسعدي، مجلّة «رحاب المعرفة»، السنة 5، العدد26، مارس- أفريل2002.
4) ذكر محمود المسعدي أهميّة التواصُل والحوار في «تأمّلاته»: «الموت في أن لا تُكلّم أحدًا ولا يُكلّمك أحد، الموت في انتفاء الحوار والارتداد إلى الصمت والانغلاق. والصمت هو الوحدة والانحصار والانغلاق، لأنّ الإنسان لا يكون إلاّ أنْ يكون كلامًا وحوارًا واشتراكًا مع النفس والكون، وآفاقًا بعدها آفاق».
«الأعمال الكاملة»، المجلّد الأوّل، ص429-430.
5) نُشير أيضا إلى "بظاهر القيروان"، وهو من النصوص البواكير، نشره محمود المسعدي بـ"العالم الأدبيّ"، مارس 1930، ويمكن اعتباره نصًا يُؤرّخ به لبدايات تجربة الكتابة، لا غير، كما نصّ على ذلك محمود طرشونة في الأعمال الكاملة، المجلّد الأوّل، ص449.
6) كان جاهزا للنشر سنة 1940. أُنظر «الأعمال الكاملة»، المجلّد الأوّل، ص249-252!
7) يُرجّح محمود طرشونة أنّه كُتب سنة 1942، زمن الحرب العالميّة الثانية.
8) محمود المسعدي، المجلّد الأوّل، ص321.
9) محمود المسعدي، «السندباد والطهارة»، المجلّد الأوّل، ص329.
10) محمود المسعدي، «حوارات»، المجلّد3، ص250.
11) مصطفى الكيلاني، سؤال «النصّ الآخر» في أدب محمود المسعدي.
12) محمود المسعدي، «تأصيلا لكيان»، تونس: مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله، ص205.
13) عبد الرحمن بدوي، «الوجود والزمان»، لبنان: دار الثقافة، ط2، 1982.
14) محمود المسعدي، «من أيّام عمران»، «الأعمال الكاملة»، المجلّد الأوّل، ص380.
15) أنظر «مكتبة المسعدي» من «الأعمال الكاملة»، المجلّد الأوّل!

16) السابق.
17) السابق.
18) حوار مع مجلّة «الآداب»، بيروت، السنة 5، العدد9، ديسمبر1957، «الأعمال الكاملة»، المجلّد3.
19) كأسطورة إساف ونائلة وردت في كلّ من «حدّث أبو هريرة قال» و«السُدّ». وثمّة مواقف تتكرّر في مجمل كتابات محمود المسعدي بأساليب ووضعيّات مختلفة، كالمقابلة بين الإرادة والعجز، والشكّ واليقين، والحدس والعقل، والغيب والواقع، والمعنى والعبث، والمأساة والمهزلة...
20) أنظر المنظر الثاني من السدّ، وابتهالات الرهبان قومة صاهبّاء كـ:
« سحرٌ ماء الهبّاء
سُبّحت صاهبّاء
هلْهبّا هلهبّا
سُبّحت صاهبّاء...»
وما ورد من قبيل «دعاء في رطانة وكلام بعيد المعنى»، على حدّ عبارة المسعدي.
«السدّ»، الأعمال الكاملة، المجلّد الأوّل، ص49.
21) هل يُمكن اعتبار فلسفة المسعدي الوجوديّة من قبيل تعريب النيتشهيّة أو أسلمتها استنادًا إلى التراث الفكريّ العربيّ الإسلاميّ، عوْدًا إلى المتصوّفة والغزالي وأبي حيّان التوحيدي، على سبيل المثال لا الحصر؟ هذا ما يستلزم بحوثا معمّقة تهتمّ بمحمود المسعدي الفيلسوف الأديب.
22) نُشير إلى ما أنجزه محمود طرشونة بخصوص فلسفة الإرادة والفعل في أدب محمود المسعدي، ومفهوم البطولة ومراجعها في قراءة منصف ونّاس، والإشراقات الصوفيّة في تقبّل منصف الوهايبي...

السّخريّـة في أدب المسعدي : المبنـى والمعنـى

محمد صالح عمري/ جامعي، تونس

إهـداء : إلى الأستاذين توفيق بكار ومحمود طرشونة، اعترافا بالجميل

قد يبدو الحديث عن سخرية المسعدي من قبيل كلام الأضداد، لأنّ الكاتب يعرف بكونه جدّيا أو حتى صارما في الأسلوب والنبرة (1). وقد يعود ذلك إلى أمرين، أولهما ما يمكن تسميته بالنقد المسعدي الذي كوّن، عبر أجيال ووسائط متعددة، «أفق انتظار» أطّر تقبّل الكاتب في دائرة الجدّ والصعوبة. أمّا الأمر الثاني، فقد يعود إلى فهم سطحي للسخرية على أنها رديف التهكّم الهزلي أو الفكاهة لا غير. ولذلك يسعى هذا البحث إلى إدخال عناصر تعديلية في دراسة المسعدي وفي فهم أشمل وأكثر دقّة لوظيفة السخرية في السد بصفة خاصة. وسوف يتبين من خلال البحث أن السخرية قد تكون أحد المفاتيح المفيدة لفهم عملية الكتابة الابداعية في حدّ ذاتها، وفي رؤية الكاتب للعالم عموما، أي في مبنى النص ومعناه على حد السواء (2).

ولعل البغل، الذي أهمله غيلان وتناساه أو استخفّ به معظم النقّاد، هو أحد المفاتيح الرئيسية للسخرية في السدّ. فقد أشار توفيق بكار في مقدمته المشهورة إلى أن البغل يقوم بدور الترويح الفكاهي، دون أن يتفطّن إلى المصير الذي حدده الكاتب له (23). أمّا ألفة يوسف وعادل خذر فقد درسا البغل من ناحيتين، كجزء من شبكة العلاقات في المسرحية وكجزء من دراسة الفضاء الدرامي في النص. وخلصا إلى القول إنّ «خطاب البغل لا يساهم في تطور أحداث المسرحية» لأن البغل لا يدخل في حوار مع شخوص أخرى (28) (3). وأضافا أنّ كلام البغل في الفصل الرابع خال من المعنى لأنّه لا يحيل على مرجع ملموس أو ذهني (28)، كما اعتبرا تقديم البغل كبغل ذكي لا يعدو أن يكون «كلام الأضداد» (28). ولكن هذه المقاربات، على أهميتها، تبقى جزئية وبحاجة إلى التوسيع والمراجعة بالاستئناس بعناصر نظرية وتحليلية. إذ يزعم هذا البحث أنّ البغل يلعب دور «العبقري الأبله» ضمن الطاقم الصغير من شخصيات السد (4). وهو بذلك مركز نوع خاص من السخرية تقوم بموجبه الشخصية باتّخاذ «وضعية البراءة أو البساطة التي تهدف إلى تقويض خطاب شخصية أو وضعية معيّنة. وتعتبر «السذاجة» نوعا من السخرية يقع

في منزلة وسطى بين السخرية اللفظية والسخرية الدرامية. وهي أساسا ادعاء السذاجة. ومن هنا فهي أقرب إلى السخرية السقراطية المعروفة، كما تجد في بلهاء شكسبير أمثلتها الأكثر شهرة (5). وبالاضافة إلى ذلك، يخبر البغل عن «سخرية الأقدار» أو «السخرية الكونية» التي تحكم المسرحية ككلّ، كما يوفر لنا ترويحا فكاهيا حين تصل الجدية أو التوتّر درجات لا تحتمل، كما يقول بكار.

فالبغل مرآة تعكس غيلان بطرق متنوعة، ويلعب دورا مهما في المسرحية ككلّ. وهو بذلك يدخل في علاقات متشابكة وذات دلالة مع غيلان أساسا، وبدرجة أقل مع شخوص أخرى، كالحجرات الثلاث وميمونة. ومما يضيف إلى أهمية البغل الأدبية عموما، ثراؤه من ناحية التناصّ، بما في ذلك إحالات على آثار ساخرة معروفة، وهو أمر أتوقف عنده بعجالة. فالبغل متعدد المصادر، إذ يمكن أن يجد مرجعه في رسالة تداعي الحيوانات على الإنسان لأخوان الصفاء، حيث يشغل البغل وظيفة الناطق الرسمي باسم الحيوانات حين تطرح قضيتها أمام ملك الجن، وبذلك يلعب دورالممثّل الفصيح للمجموعة. أما أبو العلاء المعرى، شاعر المسعدي المفضل وأستاذه الفكري، فقد كتب قصة هزلية تقع فيها التضحية ببغل. وأعني بذلك ذكره أنه روي عن الحلاج أنه قال لقاتليه: «أتظنون أنكم قاتلي؟ ما أنتم إلا بقاتلي بغلة المدراني»، وفي اليوم التالي وجدت البغلة ميتة في اصطبلها. ويكذّب المعري القصة باعتبار أن الله وحده قادر على معرفة الغيب (6). أما من الأدب الغربي الكلاسيكي فان قصة أبو ليوس، الحمار الذهبي، قد تكون أحد مراجع المسعدي.

المسعدي ساخرا

أول ما نلحظه هو أن التعليق المعروف للبغل على إنجيل صاهبّاء ليس تدخّله الأول أو الأخير، فهو دائم الحضور، بصفة أو بأخرى، طوال المسرحية، إذ نلاحظ أن الشخوص تجيء وتمضي والبغل فباق. ففي نهاية الفصل الأول يذهب غيلان وميمونة في جولة حول المكان ويبقي البغل وحيدا. وتسمع أصوات ويرهف البغل أذنيه» (65). فالبغل يستمع ويشاهد كل شئ طوال المسرحية، تماما مثل المتفرّج. ولكنه عكس المتفرّج، يلعب دورا فوق الركح وفي مبنى المسرحية ومعناها، كما سيأتي ذكره. يقدّم الكاتب البغل على أنه «بغل ذكي» ولكنّ أول ظهور له لا يدلّ على أيّ ذكاء، فهو يحمل أحمال غيلان مثل أي بغل (45). ولكنّ أول إشارة إلى ذكائه سرعان ما تبرز، فبعد أن ينظر غيلان وميمونة إلى الجبل ويغيبان في تفكير عميق، نراهما «يقبلان على البغل يريدان أن يحطّا عنه، فإذا هو أيضا رافع رأسه كالناظر إلى الجبل». فالبغل، وان هو لا يدخل في أي حوار طوال المسرحية، فانّ بينه وبين غيلان تواطؤا. إذ أنّ غيلان «يفهم» البغل في حين يلتزم هذا الأخير بالولاء لسيده.

يتكلم البغل لأول مرة في الفصل الثاني حين يدخل قومة صاهباء يحملون إناء ماء و«يظن البغل أنه المسقي»، ولكنهم يدورون حول الإناء «وعين البغل مشتهية ناظرة حيرى» (65). ووسط الطقوس المعقدة يقول البغل: «عواء الذئاب يستجاب أم لا يستجاب؟ سأسال غيلان ربي. لكن أذئاب؟ أأطياف خالي العصور في تيه العذاب؟ أم كلاب؟ أم صخور وأمواج واضطراب؟ (المسعدي 1992 ص 71). فالبغل، وكأني به يستلهم أذكار الكهنة، ينطق سجعا مثلهم، ولكنه يضمر بهم نقدا، كما سنرى. وهنا أيضا لا يأتيه جواب فلا يهم الرهبان ما تقول البغال (ص 71). وهو على أية حال، لا يحدّثهم، وإنما يحدّثنا. يتجلى بوضوح، إذ أنّ البغل قد أوّل ما وقع أمام عينيه على أنه طقوس دينية عصيّة الفهم، و يجب أن يطلب تفسيرها لدى غيلان ربّه. ولكنه، مع ذلك، لا ينتظر شرحا، بل يؤوّل المنظر كرؤية مربكة. فجدّية الاحتفال والأناشيد تحوّل الماء بفعل معجزة إلى نار، لا تعدو أن تكون، حسب رؤية البغل، كوابيس وهذيانا. فهو يرى الرهبان كأشباح من الماضي أو كوحوش. نلاحظ هنا أن إدخال البغل في هذا المنظر يؤدي إلى إرباك جدّية طقوس صاهبّاء. والمقصود أن شكّ غيلان حاضر وفاعل حتى وان غاب غيلان نفسه عن طقوس أعدائه. ومن هنا، فان علاقة «البطل» بالبغل علاقة تعويض، إذ أن البغل يشغل وظيفة نائب غيلان (7). ولكن هذا ليس الدور الوحيد الذي يلعبه.

ففي المنظر الثالث يراقب البغل ميمونة وغيلان، وهما يتطارحان اختلافاتهما حول السدّ وقضايا وجودية، مثل الموت والبقاء، ولكنه لا يقول شيئا («ويبرز رأس البغل من وراء صخرة يحرك فكيه» (81)). فالبغل هنا أبكم، فقد قدرته على التعبير عما يفكّر فيه. ولكنه ليس الوحيد الذي يحرم من الكلام في المسرحية. فقبل ذلك، وفي نفس المنظر، يجد غيلان، سيّد البغل وإلاهه، نفسه في وضع مماثل.

ميمونة. أن تسمع الأصوات أمر عجاب. أدع نر.

غيلان....

(يريد غيلان أن يدعو إلا أنه لا يخرج من فيه صوت، وما هي إلا حركة المنادي يفرغ صدره ويمتلئ حلقه ولايكون تصويت)

ميمونة .مالك ؟ ألا تدعو الأصوات ؟

غيلان (متحيّرا مضطرب النفس) لم أقدر على التصويت. أنادي ويتحرك الصوت في حلقي ثم كأن شاربا يشرب الصوت على فمي. (يحاول ثانية أن ينادي) هل سمعت شيئا؟ (77)

ولا تسمع ميمونة شيئا، فتفسر ذلك على أنه «الحدّ» الأول الذي رسمه القدر وأنذرت به الأصوات. فغيلان هنا غير قادرعلى التواصل مع الأصوات أو الهواتف (تقول ميمونة: «إنك العاجز، إنك العجز» (77)). فتهجمه على صاهبّاء إنّما عقابه الصمت، أو على الأقل انقطاع في الكلام. ففقدان البغل للكلام يعكس فقدان غيلان للكلمات، وهو اخصاء لغوي يصيب الاثنين. وفي مسرحية بنيت أساسا على تبادل الكلام وتصريفه، لا يمكن اعتبار عقاب كهذا خسارة هيّنة أو عقابا خفيفا. ففي هذه الحالة إذن يلقى البطل والبغل نفس المصير، فيرتبطان بعلاقة تماثل.

أما في المنظر الرابع، فان البغل يلعب دورين اثنين، إذ يقوم مقام غيلان الغائب عن المنظر ويستعمل موقعه كملاحظ فطن ليخلخل قوة صاهبّاء وإنجيلها. فحين تكشف «الحجرة الثانية» عن أحد أسرار معتقدها، متأكّدة من غياب الرقيب، يسارع البغل، وهو الرقيب الدائم، إلى استغلال الفرصة. «البغل (يحدث نفسه). أما أنا فقد سمعته وسأبيعه لغيلان ربي» (94). نعرف طبعا أنه لن يتحدّث إلى غيلان ولكنه كرديف له، يسجل هنا ضعفا لمسه في القوى التي تعارض سيده، كما يبيّن فهمه للصراع بين سيّده وصاهبّاء ويشي، فوق ذلك كله، بحس تجاري، إن صح التعبير، فللأسرار ثمنها، وان كانت جاسوسية البغال وحكمتها المالية هي إلى الهزل أقرب. أما الجانب الآخر للهزل، فيكمن في اتصال قول البغل بالتعليق الساخر الذي تقوم به «الحجرة الثانية». فهي باعتبارها أكثر الحجرات علما ومعرفة بإنجيل صاهبّاء، حتى أنها أصبحت راوية وحافظة له، تفاجئنا بكونها لا تتوانى في سرها عن النقد اللاذع للمؤسسة الدينية لربتها:

صوت هاتف. أهل الوادي قوم صاهبّاء. اسمعوا النبي.

(تسكت الحجرات الثلاث ويصغين ويخشعن)

أمر النبي.

حرّم عليكم أن تقربوا الغرباء.

اوتكلموهم.

اوتعينوهم.

الحجرة الثانية (همسا لأختها) ترى أقرّر أمره بأغلبية أصواته أم بالإجماع (93-94).

فالاثنان، أي البغل والحجرة الثانية، يدخلان بسخريتهما مسافة يمكن من خلالها النظر إلى الإنجيل على انه معتل، إن لم نقل تقليدا مزيفا لكلام الغير. وفي آخر المنظر الرابع، يعلّق البغل على الوضعية عموما كالآتي: «البغل (كالراجع من تفكير بعيد). إذا أصاب الحجارة جنون انقلبت جواري. إن جنون الجماد الحياة» (95).

إن مشهد البغل يخرج من تفكير عميق يعدّ مضحكا طبعا. أما فكرته الموصوفة بالعمق، فهي بالغة الهزل. فالتعليق على مستواه السطحي عبارة لا معنى لها، متنكّرة في شكل فكر جدّي. ولا يسع القارئ إلا الضحك من حكمة البغال. ولكننا إذا ما أخذنا التعليق في إطار السخرية، فان كلمات البغل تضع المسمار الأخير في نعش

صاهبّاء. فبعدما شككت الحجرات مرارا في إنجيلها ونبيها، هاهو البغل ينعت الحجرات نفسها بالجنون (علينا أن نتذكّر طبعا المنظر الثاني، حيث ينعت البغل الرهبان بالأشباح والمخلوقات الممسوخة) (8).

فالحدثان، أي معجزة تحويل الماء إلى نار وتحريض نبي صاهبّاء أهل الحي ضد غيلان، يقدمان لنا على أنهما غير حقيقيين، أي بدون جوهر، ولذلك فليس لهما تأثير على الأحداث. فمن وجهة نظر غيلان، تعتبر صاهبّاء وإنجيلها والهيكل الكامل لديانتها، جزءا من عالم يهاب الفعل والإرادة الإنسانية. وهي في أحسن الأحوال مجرد محاولات لتحويله عن هدفه في بناء السدّ واثبات قدرة الإنسان (9).

ولكن دور البغل لا يقف عند هذا الحد، فبالإضافة إلى كونه نائبُ غيلان ومرآة ضعفه، يمكن أن نعتبره نذيرا يتنبّأ بسقوط سيّده، كما يتنبّأ بمصيره هو أيضا. ففي المنظر السادس، يفزع غيلان لنذير سوء: «يعوي الذئب ثلاثا ويقفز البغل» (115). وسوف يقفز البغل مرة ثانية في المنظر السابع حين تقترح ميمونة، هازلة، أكل لحمه احتفالا بنجاح عملهم: «يقفز البغل، فتضحك ميمونة، وتتوارى وغيلان في الخيمة» (142). يعبّر البغل في كلتا الحالتين عن إحساسه بالخطر. والملاحظ أن ردّة فعله في المنظر السابع تتجاوز إدخال الهزل على القصّ، إذ تتنبّأ بترك ميمونة وغيلان البغل وسط العاصفة في نهاية المسرحية. أمّا ردّة فعله في المنظر السادس، فهي مرآة تعكس خوف غيلان من أصوات الهلاك التي يحاول أن يخضعها ويسكتها:

غيلان (في شيء من الغيظ)

ألا يخرس هذا الذئب؟ ألا يخرس كل شيء؟ أليس يستطيع الكون أن يصمت ويسكن ساعة واحدة من الأبد؟

ميمونة. هذا غضب المغلوب يا غيلان. اجلس أو استلق مثلي.

ولكن تعاطف البغل، وحتى تماهيه مع غيلان، يتحول إلى موقف سخري. فالبغل غير واع بأن غيلان لن يردّ له هذا الجميل. فبالمقابل يهمل غيلان البغل ويصل حدّ اعتباره إحدى القوى التي يجب إخضاعها حين يعلن: «ونستخدم نبيهم ورجالهم ونساءهم وحتى صهباءهم ومالها من قدرة ونسوطهم كالبغال حتى تدمى أيدي آلهة الهزال والقحط في إقامة السد وخدمة ما أراد الإنسان من خلق» (134) (التشديد مقصود). وحين يسمع البغل هذا الكلام تنزل عليه مسحة حزن: «فلا يسمع إلا البغل بجانب الخيمة يخفق بأذنيه ويفكّر فيما قدّر له بين البغال من شأن» (134-135). إن هذه المسافة بين غيلان والبغل هي جوهر «سخرية الأقدار» التي تنتظر البغل. وتعرَف سخرية القدر على أنها «التناقض بين الآمال والرغبات الواعية للفرد وما يصنع منه القدر (أو البيولوجيا أو البسيكولوجيا أو المجتمع) في النهاية». ويبدو لي أن هذا التعريف الذي ينطبق على التراجيديات بصفة عامة، وخاصة الجبرية منها، ينطبق على البغل وغيلان معا، كما سنبين في حينه (10). فرغبة البغل في المساهمة في مشروع غيلان مناقضة تماما للسياط والإهمال التي تتربص به في نهاية المسرحية. وفي المنظر الأخير تتحقق مخاوف البغل جميعا. «ويشهق البغل ويصيح رعبا ويضرب بالحافر ضربا... لكنه مربوط بشأنه، مشدود بصخرة إلى الريح والعاصفة والبرق والصاعقة» (150). ولكن البغل في هذه الحالة أيضا يعكس، كمرآة، مصير فعل غيلان ومشروعه، إذ أن الصراع حول التحكّم في عين الماء ينتهي لصالح صاهبّاء صاحبة الكلمة الأخيرة ويهدّم السدّ وتتحقق، بذلك، تنبؤات ميمونة ورؤية صاهبّاء.

نخلص إلى القول إذن إن غيلان والبغل يشتركان في أكثر من العناد. فالبغل ينوب عن غيلان ويعكسه بطرق شتى. فعلى المستوى الدرامي يلعب البغل دورا هاما في التلاعب الهزلي للسد، فهو يبرز العنصر الهزلي على المستوى الداخلي، أما على مستوى المسرحية ككل، فهو يؤشر للسخرية الدرامية التي تحكم المسرحية. فالتشابه بين غيلان والبغل مهم ومؤثّر، إذ ينوب البغل عن غيلان على مستوى السرد وعلى مستوى الحضور على الركح، في أي إخراج مسرحي للسد. فهو يعوّض سيّده ويقوم مقامه في المنظر الثاني والمنظر الرابع، أما في نهاية المسرحية فتصبح

العلاقة أكثر تعقيدا. فالبغل باعتباره جانب غيلان غير المبدع والمؤهل للموت والفناء، يبقى متروكا لقدره، مشدودا إلى صخرة. أما غيلان الآخر (أمل بندورا الاغريقي وخيال السد) فيطير بعيدا، ترافقه ميارى التي تعرّف على أنها «خيال وطيف وحب وجمال» (41). فغيلان منقسم إلى كيانين، يطير أحدهما بعيدا، بينما يمكث الثاني على الأرض.

لقد قيل الكثير عن العلاقة بين ميمونة وغيلان، وذهب نقاد، أمثال طرشونة وبكار وحتى المسعدي نفسه، إلى اعتبار ميمونة تمثّل الجانب الدنيوي من غيلان ووعيه العقلي. ولعل إضافة القراءة التي نحن بصددها للعلاقة بين غيلان والبغل من شأنها أن تجعل التأويل أكثر تعقيدا، وتعيد النظر في المتناقضات الثنائية في المسرحية ككل.

السخرية والمعنى :

أشرنا فيما سبق إلى السخرية في علاقتها بالحجرات، وفي علاقتها بشخصية البغل بشكل مفصّل. ولكن ذلك ليس المجال الوحيد للسخرية في السدّ. فالواقع أن المسرحية مشبعة بالسخرية، بحيث تصبح مسألة المعنى موضع تساؤل. فكيف يؤثر الحضور الدائم للسخرية في المعنى؟ قبل تناول هذا السؤال بالدرس، لابد من تأمل كيفية اشتغال السخرية على مستوى المسرحية ككل، وخصوصا في علاقتها ب«البطل».

يعرف غيلان نفسه بالسدّ الذي هو مشروعه على المستوى الملموس (التحكم في الفضاء والتصرف في الماء والأرض) وعلى المستوى الميتافيزيقي (التحدي في مواجهة الآلهة وانجاز الإرادة الإنسانية والسعي إلى اكتمال الخلق» (118)). وقد اتسم إيمان غيلان باليقين، كما يعبر عن ذلك بنفسه، كما يتسم توجهه بالعزيمة التي لا تلين (11). لكن القارئ يتمكن بفضل السخرية كأداة سردية من الاستشعار بحدود غيلان ومن اكتشاف إشارات تدل على مآل عمله، وذلك عبر مختلف مراحل المسرحية. ففهم غيلان لأفعاله يتعارض مع تصوير المسرحية ككل لهذه الأفعال. إذ تخلق التقنية السردية المسمّاة بالتنبّؤ أو الاستشراف مسافة بين ما يعتزم غيلان القيام به وبين ما يخبئ له القدر. وليست رؤيا ميمونة حين تبصر سدّا متكونا من جماجم وزلزالا عظيما يحطّمه، إلا تنبّؤا بنهاية المسرحية (78-79)، كما أن إنجيل صهباء هو أيضا تنبؤ بتحطم مشروع غيلان (92).

أما على مستوى أكثر دقة وتمييزا، فإنّ السخرية تقوّض غيلان نفسه، كما يتبين ذلك من خلال المقارنة السابقة بينه وبين البغل. ولكن يبقى هناك مجالان يستحقان الانتباه والتحليل. في المنظر الأول تصف ميمونة نبي صاهبّاء بالطبل، أي ضجيجا ولا جوهرا، وهو وصف يستبق تصويرها غيلان في المنظر الرابع، حيث تخبرنا أنه في ردود فعله كما في خطابه، لا يظهر غير التحدي والثقة بالنفس، ولكنه في الواقع يتكون من ثنائية كامنة فيه، فظاهر غيلان يناقض باطنه. تقول ميمونة: «ورأيتك على ذلك يا غيلان، فرأيت غولا كما عرفت في صباي من الأغوال تصنع من ملحفة ووسادة: وجه من أشوه ما يرى وهيأة من أهوال ما يفزع. . . وما تحت الوجه والهيئة إلا أخي الصغير يلاعبني ويريد تخويفي. كذا الزائفات كلها يا غيلان ولقد رأيتك زائفا كغول الصبيان» (125).

تذكرنا هذه الصورة طبعا بأول تقديم لغيلان في المسرحية، حيث عرف بأنه «رجل، كائن زائف» (41) (12). فغيلان «يخفي» ضعفه ويظهر حزمه وعزمه وأحيانا يستعرضهما استعراضا. فكأن خطابه المعلن قد حيك للتستر على أصوات الشك داخله.

ولكن غيلان يرى في العالم الخارجي عدوه الحقيقي كما أشرنا، ويحاول إسكات الإشارات والأصوات التي تشوّش عليه هدفه، بما فيها النذر والإنذارات (الطيور السود) وأصوات الخراب (عواء الذئاب) وما يسميها «أصوات الكون» (116). ولعل التناقض المثير هو أن صوت الكون هو الذي يقوّض حزم غيلان ويخلخل إرادتة. ففي صراعه لكسب الأنصار وإغراء القوى الفاعلة بالابتعاد عن أعدائه، لا يكسب غيلان غير انتصارات مؤقتة. فتسرق آلاته أولا، ثم تأتي حمى على نصف عماله، ويهدم إعصار عمل شهرين من سدّه وتفسد المؤونة، وأخيرا يقعده المرض عن

العمل مدّة شهرين (106-107). وحتى حين يتمكّن من إخضاع أنصار صاهبّاء (المنظر السابع) فهو لا يعي أنّ خلف طاعتهم الظاهرة يكمن الانتقام الأخير. ولهذا يبدو جهده الدؤوب والعشوائي للمحافظة على استمراريّة مشروعه أحيانا مثيرا للضّحك، فصورة غيلان يصارع قوى الطبيعة والعمّال المتمرّدين وسكان الوادي الكسلى بمفرده تذكّرنا بمعارك دون كيشوت ضدّ طواحين الريح. ومع ذلك يقابل الكون جهود غيلان بحياد تام. فكأنّ غيلان يخاف الصمت أكثر مما يخاف الصوت (13).

فالصراع المركزي، أو الصراع الذي تدور حوله كل الصراعات الأخرى، يقع بين غيلان وصاهبّاء، سواء كان موضوعه الإرادة الإنسانية أوالخلق أو قوّة الإله. ولكن السخرية تضع ديانة صاهبّاء وإرادة غيلان موضع شك. فهل يمكن بعد هذا أن نتحدّث عن صراع؟ هل يوجد في السدّ بطل وخصوم؟ والخلاصة أنّ المسرحية تسائل نفسها وتراجعها باستمرار. فالصراع أو الموقف الذي يبدو رئيسيّا في لحظة ما، سرعان ما تقع مراجعته. وأحيانا يتحول ما يبدو صراعا تراجيديا عاصفا إلى مجرد زوبعة في فنجان. كما أن صاهبّاء «ربة القحط والجفاف» تغرق السدّ ولكنها تفشل في تجفيف تعطّش غيلان إلى الخلق وإحباط إرادته. وتبدو قوة صاهبّاء المرعدة، مرعبة ولكنها سرعان ما تتحول إلى طبل أجوف. أما غيلان البطل الذي يحلم بإحياء الأرض الجدباء، فيبدو أحيانا خصيّا عاجزا. كما يظهر ربّ البغل أحيانا بغلا، حاملا عنيدا لعبء لم يختره.

والواقع أن السخرية تجعل من نهاية المسرحية ليس نهاية قاتلة كما يبدو، بقدر ما هي نوع من الطوفان المنتظر (الأبوكاليبس). فالعاصفة القاهرة، بقوّتها وزخمها، كانت متوقّعة طوال المسرحية (توقّعها البغل والحجرات وميمونة والإنجيل). ولكنّ النهاية أيضا خَلاصية مثل الطوفان المنتظر (الأبوكاليبس) لأنها تعطينا إشارة إلى التجدّد والبعث، فغيلان لا يحطّم بل يطير بعيدا بصحبة الخيال (ميارى) مهتديا بنور في السماء.

إنّ بناء المعنى في السدّ يبقى مراوغا بسبب ما يمكن تسميته «فائض السخرية». والواقع أنّنا، ونتيجة للمراجعة الدائمة، لا نستطيع أن نحدّد بيقين من الذي يتكلم. وهنا يكمن التأثير الأقصى للسخرية. فقد كتب ميلان كندرا في هذا الشأن: «إنّ السخرية تزعج، ليس لأنها تهكّم أو تهاجم، بل لكونها تحرمنا من يقيننا عبر تعرية العالم كغموض» (كندرا 1988، 134) (14). أمّا رولان بارت، فقد لاحظ في معرض حديثه عن فلوبير: «بسبب استغلاله لسخرية حبلى بعدم اليقين، يحقق قلقا خَلاصيا للكتابة. فهولا يوقف لعبة الرموز (أو يوقفها جزئيا فقط). فأنت لن تعرف أبدا إن كان مسؤولا عما يكتب (إن كان الفاعل وراء لغته). لأن كينونة الكتابة (معنى الجهد الذي يكوّن الكتابة) هي الإبقاء على السؤال من الذي يكتب؟ دون إجابة» (بارت 1974-164) (15). ولكن هذه الأصوات المتعددة، والتي من خلال تقاطعها تخلق الكتابة، وهذا الإشباع بالسخرية، هي التي تفسر ما يمكن تسميته ب «تشتت المعنى» أو عدم ثباته. وهذا الغياب أو الغموض في السدّ، هو بالذات ما لا يزال القراء والنقاد يحاولون ملأه جيلا بعد جيل.

ما علاقة عدم الثبوت هذا بكون النص يسرح أو يستعرض تجاوزات جريئة ومحفوفة بالمخاطر، ليس أبسطها رفض غيلان العنيد للقدر حتى النهاية وإنكاره الصريح لمصير محدّد سلفا؟

إنّ دراسة السخرية أعلاه تبرهن على أن المسرحية ليست الشخوص أو الصراع في حدّ ذاتهما. فالحضور الدائم للسخرية يبيّن أنه لا وجود لأبطال وأبطال مزيفين، وإنما فقط لشخوص تلعب هذه الأدوار. فشخوص المسعدي صوّرت بطريقة تجعلهم يبدون ممثّلين لأدوارهم ضمن خطة درامية. إنهم ينتمون إلى قصة، وفي المنظر الخامس من المسرحية يكشف عن هذه القصة. إذ بينما تعدّد ميمونة النكسات التي نزلت ببناء السدّ، يردّ غيلان بالتأكيد على أنه ورجاله تمكنوا من الانتصار كلّ مرة (المسعدي 1992 106-107). لكنّ ميمونة تستشعر أخطارا قادمة وتلح على غيلان كي يتجنّب السدّ خوفا من الخطر الأعظم، أو الموت. ولعل الحوار التالي يكشف «الحكمة» التي تقف خلف الأحداث وكيف أنّ الجميع جزء من رواية، أو عرض مسرحي.

ميمونة. ولو مت مع ذلك. الموت لا يبالي بالايفاء بالوعد.

غيلان. سؤال ولا وجه للسؤال. نحن لا نموت إلا في آخر القصة.

ميمونة. السدّ عندك قصة؟

غيلان. وما ترينه يكون؟ كل شيء قصة. بل انظري يا ميمونة. لومتنا الآن لقطعنا حبل القصة وأغضبنا الأقدار فهي تمدّ في الحياة لأجل القصة وتميت لأجل القصة: كمجنون ليلى وأهله وليلى وأهل ليلى، عاشوا وارتحلوا ونزلوا وأحبوا وكرهوا وقطعوا بين المجنون وليلى وفعلوا ما فعلوا وقالوا ما قالوا، ليكونوا قصة من قصص الأدب. أو كالأنبياء يوحى إليهم في الأربعين لا قبل، ويموتون في الستين لا قبل، ويولدون في مراح غنم لا غيره، ويصلبون أو يشبّهون إلى الناس ولا يحرقون، لتصنع فيهم قصص الأنبياء... والآلهة والأقدار كالعجائز والشيوخ مولعون بالقصص. فنحن لا بدّ أن نبقى أحياء إلى آخر القصة. الحياة والموت لا قدر فيهما يا ميمونة ولا قضاء. إنّما هما من أمر القصة ...(108-109) (16).

خـــاتمة

يبدو السد، إذا ما نظرنا إليه على أنه جدّ صارم متعاليا، بلاغيا، يحاول أن يكون خارج الزمان وفوق ما يتنازع الإنسان من ضعف وتردد. فإذا ما فعلنا ذلك، فلن نعدو أن نكون قد وقفنا عند ظاهر الكلام، مطمئنين إليه، مستسلمين إلى سحره. فنحن كبعض مواقف البغل التي حذرنا منها توفيق بكار بفطنة وسخرية بارعة حين قال: «و ليحذر القارئ هذا البغل، فانّه في القصة صورته، إن وقف في الحياة موقف من يتفرج من لوجه على فواجعها وكأن لا شأن له منها إلا خبزته يأكلها مسارقة، أو إن طالع صفحات هذا الكتاب وفاته المعنىٰ فحرك فكّيه يتساءل: «نهيق البغل يستجاب أم لا يستجاب؟» فيذهب النهيق ويأتي الشهيق»؟ (17) أما إذا ما وقفنا من النص موقفنا أمام عمل يحكمه التلاعب المبدع، فلا يمكننا إلا الإقرار بأن «العبقري الأبله» الذي صوّر في شكل بغل ذكي، قد أتاح لنا مداخل إلى غيلان وإلى البناء الفني للسد، من شأنها خلخلة القراءة المطمئنّة له وإحالتنا على أسئلة الكتابة ذاتها، من حيث هي عمل متعدد، مراوغ وغير مستقر؟ فنحن نحاول الإمساك بالمعنى وهو يتفتّت بين أيدينا بفعل سخرية متجذّرة في النص، و منتشرة في أقوال شخوصه وأفعالهم، حتى لا نكاد نعرف من الذي يتكلّم. هل السدّ إذن «رسم ولا معنى» أم «عنق الزمان وقد ضرب»؟، كما قال أبو هريرة؟ أم هو «انتقام المخلوق من خلق غير موفق» كما يقول سيوران؟ (18) وإن شئنا، من خلق ينقصه الكمال، كما يقول المسعدي عن الإنسان. هذا هو السدّ، رسم المسعدي تمحو السخرية ما استقر من معانيه. ولعل «العبقري الأبله»، في جمعه للأضداد، يقول، كما قال سيوران «إن الكتابة والعبادة لا يلتقيان»، تماما كما النقد والعبادة لا يلتقيان. فالكتابة الإبداعية، إن شاءت أن تكون تعبيرا عن قلق أو سؤالا، لا يمكن أن تكون ساكنة أو مطمئنّة ، وهي بذلك لا تحتمل التأويل الراكد أو المطمئّن.

الهوامش والإحالات

1) تذهب فاطمة الأخضر في دراستها، خصائص الأسلوب في أدب المسعدي (تونس: حنبعل للطباعة والنشر، 2002)، إلى تغليب هذا الرأي قائلة: «فالمسعدي في رأينا جاد كأقصى ما يكون الجد في أدبه وفي إيمانه برسالة أدبه في أمّته» (142). وتعتبر لهجته «صارمة قويّة ديكتاتورية...» (نفس المصدر).

2) نشرت عناصر من هذا البحث باللغة الانجليزية ضمن كتابنا:

Nationalism, Islam and World Literature: Sites of Confluence in the writings of Mahmud al-Mas'adi (London: Routledge, 2006).

3) ألفة يوسف وعادل خذر. بحوث في خطاب السد المسرحي. (تونس: مطبعة الاتحاد، 1994) ص. 28.

4) تحيل كل الاستشهادات من الكتاب إلى محمود المسعدي. السد (تونس: دار الجنوب، 1992).

5) Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex Preminger. Princeton: University Press, 1974). p. . 407

.. ترجمة الكاتب

6) المعري، أبو العلاء. رسالة الغفران. تحقيق عائشة عبد الرحمان. (القاهرة: دار المعارف، 1969) ص453.

7) راجع يوسف وخذر، ص 27.

8) توجد في السد إشارات أخرى إلى الجنون. فميمونة تتهم غيلان بالجنون (120) والسهل يسمى «وادي الجنون» والعمال «قد جنوا» (124)، كما توجد اصداء لهذا في اعمال المسعدي الأخرى، ففي حدث أبو هريرة قال... يصاب أبو هريرة بالجنون وفي مولد النسيان يفقد مدين القدرة على الإدراك. راجع: حدث أبو هريرة قال... (تونس: دار الجنوب، 1994) و مولد النسيان (تونس: الدار التونسية للنشر، 1974).

9) غيلان: «لا يا ميمونة. بل الكفر بالنواميس والحدود والعراقيل: وإنكار العجز والاسلام ونفي العدم». (السد، 49)

10) ترجمة الكاتب 408. Encyclopedia of Poetry and Poetics

11) يقول غيلان: «لنتشنّ ولنخلقنّ لأنّ القوة والوثبة فينا» (134).

12) طبعا يمكن كذلك ان نفسر هذا التقديم على انه تعمية أو تقيّة تهدف إلى إباحة كلام غيلان وأفعاله المتجاوزة للمألوف والغير مقبولة دينيّا.

13) (Encyclopedia of Poetry and Poetics) 408. ونقرأ «في يوم الصمت والغصة» من أيام عمران: «بلى، لكن أليس أعظم منه وأبقى صمت الكون عن الجواب؟» من أيام عمران وتأملات أخرى (تونس: دار الجنوب، 2002). ص. 92

14) Kundera, Milan. The Art of the Novel. trans. Linda Asher. New York: Harper and Row, 1988. ترجمة الكاتب

15) Barthes, Roland. SZ, trans. Richard Miller. New York: The Noonday Press, 1974 . ترجمة الكاتب

16) يتبين للقارئ أنّ هذا المقطع مثقل بالإحالات إلى مراجع سابقة، منها مجنون ليلى وقصص الأنبياء والقرآن والقصص القرآنية. أما داخليا، فان ذكر قصص الأنبياء يذكرنا بتعليق غيلان على رؤيا ميمونة حين اقترح أن تظمّنها إنجيلا أو قرآنا (76). نلاحظ أن هذا الموضوع ذو حضور بارز في كتابات المسعدي عموما. فهناك على الأقل إشارتان لفكرة الحياة كقصة لابد من محوها، فابوهريرة ينطلق في رحلته لمحو قصته في «يوم الطين». أما في مولد النسيان فان مدين يحاول محو قصته الذاتية عبر النسيان.

17) (المسعدي1992، ص 24).

18) E. M. Cioran, Anathemas and Admirations. Trans. Richard Howard. (Arcade; 1991)

المدخل البلاغيّ وقوانين الكتابة عند المسعدي (*)

مصطفى القلعي / كاتب، تونس

«قد يكون المعنى سابقًا الوجودَ.»، المسعدي: من أيّام عمران وتأمّلات أخرى، ص 87.

«الشعر ينزل على الشاعر وحيا كوحي الأنبياء من الله، ويأتي بعد ذلك الفقهاء ليفسدوه وأصحاب النقد والشرح ليطمسوه.»، نفسه، ص 132.

إضاءة : المسعدي علَم مجهول!!

في كتابة المسعدي تقيم مفارقتان؛ الأولى تقيم في محيطه المحلّي، والثانية تكمن في محيطه العربيّ. فالمسعدي في محيطه المحلّي علم مجهول!! إذ تداولته المناهج المدرسيّة التونسيّة منذ زمن. لكنّ هذا التداول المدرسيّ أدرجه ضمن المألوف والبديهيّ ممّا أخرجه من دائرة المفكّر فيه. وهو ما حرمه من البحث العميق والدّرس الجادّ، باستثناء اجتهادات بعض الباحثين لاسيما محمود طرشونة وتوفيق بكّار.

لقد حُوّل أدب المسعدي إلى مادّة للمضاربة المدرسيّة على ما نراه سائدا في المشهد التربويّ التونسيّ. فلقد انتشرت في السنوات الأخيرة ثقافة الدراسات الموازية للبرامج الرسميّة المدرسيّة (Parascolaire) التي ذبحت الأكاديميّ والثقافيّ والمعرفيّ وسلخت جلده. وتركته في العراء أمام إغواء الرّبح والطموح إلى الإثراء المختبئ تحت عباءتي التربية والتعليم. وكنّا جميعا ننظر، بعجز، إلى الساحة الثقافيّة في تونس يتمّ إفقارها وإلى الأجيال يتمّ إعدادها للجهل وتهيئتها للاّشيء.

ولقد كان المسعدي، لسوء حظّه مدرجا دائما ضمن برامج البكالوريا. وهو ما جعله مصدرا للمتاجرة المدرسيّة ضمن عشرات العناوين المدرجة ضمن الكتابة الموازية، التي تعلن انشغالها به عبر تبسيط أفكاره للمتعلّمين لتقريبهم منه وتقريبه منهم. والحال أنّ في هذا الكلام تكمن المغالطة والتحايل. فتبسيط أفكار المسعدي يعني أحد أمرين: إمّا أنّه كاتب عسير أدبه على إدراك المتعلّمين ممّا يمنعهم من التقاطه والتواصل معه، وإمّا أنّ المتعلّمين عاجزون عن فهمه لأنّهم لم يتلقّوا من المعارف والأدوات البيداغوجيّة ما يمكّنهم من فهم كتابة المسعدي. وهذا يتعارض أساسا مع غايات البرامج الرسميّة وأهدافها. وهو ما يدعو إلى إعادة النظر في محتوى برامج التعليم. وقد نمضي في تقصّي هذه التأويلات مضيّا قد يبلغ حدّ إحراج الكثير من الجهات. ولذلك نكتفي بالإشارة والتلميح والدعوة إلى التفكير.

إذن، هذه الحالة خلقت المفارقة؛ فالمسعدي في الظاهر مدروس مدروسٌ، معروف معروف. ولكنّه في الواقع مجهول مجهولٌ. إنّه لم يدرس دراسات أكاديميّة أو نقديّة متواصلة متوالدة. ولعلّ هذا الوضع هو الذي جعل مسألة تمثُّل أدب المسعدي مؤجّلة. وتأجيل هذا التمثّل الدليل عليه غياب تأثير كتابة المسعدي في الساحة الثقافيّة المحليّة والعربيّة خلافا لكتّاب آخرين من حجمه أو حتى أقلّ منه موهبة وإبداعا. فهو لم يخلق مدرسة. وليس له روّاد. بل إنّ لحظته لازالت عتبة لم تُتجاوز في الأدب المحلّي. والطريف أنّ أدبه بدأ يعرف العالميّة عبر الترجمة، وهو لا يزال أدبا غريبا في أوطانه!

عربيّا، يعدّ المسعدي، وقد انقضى قرن على ميلاده(1)، من كتّاب البدايات المؤسّسين في الثقافة العربيّة المجدّدين فيها. فلماذا لا يكاد يذكر رغم سيل الكتب والدراسات المدرسيّة الموازية المهتمّة به في الدّاخل التونسيّ؟ إذا كانت هذه الدّراسات الموازية موجّهة لخدمة أدب المسعدي فيفترض أنّها قد نجحت، بفعل كثرتها، في تحقيق أهدافها وفي ترسيخ كتابة المسعدي في العقول والأذواق والأقلام. ولو نجحت في ذلك فإنّها كانت ستضمن للمسعدي إقامة رائقة مطمئنّة في محيطه المحلّي. وإذا ضمن المسعدي هذه الإقامة الرّائقة في محليّته فإنّه سينفذ إلى محيطه العربيّ على غرار طه حسين والسيّاب وجبرا ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ومحمود درويش وأدونيس ومحمد البساطي وزكريّا تامر وحنّا مينا وغيرهم من الأعلام المؤسّسين في الثقافة العربيّة. فلماذا لم يحدث هذا؟ ومتى يحدث؟ وكيف يحدث؟

أعتقد أنّه قد آن الأوان لنسعف أقلامنا بالخروج بأدب المسعدي من بوتقة الوجوديّة ومن عدميّة الأسئلة المستهلَكة لاسيّما تلك المصاغة في ثنائيّات فاشية كثنائيّة «الأصالة والمعاصرة» و«التراث والحداثة» و«التقليد والتجديد» و«العروبة والتغريب»... إلخ لقد فقّرت هذه الثنائيّات كتابة المسعدي. وكمّمت إبداعيّتها. وألغت إضافاتها الحقيقيّة. وأظنّ أنّه لابدّ من الشروع في البحث في الآليّات الكفيلة بتمثّل حجم إبداع المسعدي للشروع في التفكير في إنجاز ما لم ينجزه. ولا نستطيع، في هذا المقام، ألاّ نطرح هذا السؤال: متى تكفّ الـ (Parascolaire) عن جَلدنا وجلد ثقافتنا؟ ومتى تتوقّف عن سدّ الطرق أمام مستقبلنا؟

قوانين الشعريّة في أدب المسعدي : نظرة عامّة :

نحن نعتقد، إذن، أنّ الدراسات التربويّة الموازية قد استهلكت نفسها دون أن تتمكّن من النفاذ إلى أسرار شعريّة أدب المسعدي وقوانينها. بمعنى آخر استُهلكت الأدوات فيما ظلّ الأدب قابعا في الظلّ من ذواتنا يحتاج إلى الكشف رغم تداوله مدرسيّا، كما أشرنا. كما لابدّ من الإقرار بأنّ النقد العربيّ المعاصر في جملته مازال قاصرا عن التقاط هذه القوانين. لذلك نعتقد أنّ كتابة المسعدي مازالت خارج دائرة التمثّل والتقبّل الجماليّ الصافي، خلافا لما يسود في الأذهان نتيجة لتداول الألسنة اسم المؤلّف باعتباره كان شخصيّة وطنيّة عامّة في وطنه، من جهة، ونظرا لإدراج مؤلّفاته في برامج التعليم المدرسيّة في تونس، كما لاحظنا أعلاه، من جهة ثانية.

تكون عمليّة التمثّل لأيّ إنتاج أدبيّ بالتقاط القوانين والآليّات المنتجة لأدبيّته. والمتابع لكتابات المسعدي متابعة نقديّة يستنتج أنّها كتابة تنهض على ابتكار جملة من الآليّات والقوانين مستلّة من صميم نظريّات البلاغة العربيّة القديمة. من ضمنها قوانين ثلاثة نراها مركزيّة في مشروعه التحديثيّ؛ هي ما يمكن أن نصطلح عليها بقوانين «المزج» و«التعصير (modernisation)» و«إغماض البيان». هذه الآليّات الثلاث ليس هيّنا استثمارها كما قد يتبادر إلى الذّهن. فهي جميعا تفترض اطّلاعا واسعا وثقافة شاملة تراثيّة وحديثة، عربيّة وغربيّة، وازدواجا لسانيّا أو أكثر وإتقانا للكتابة وتحكّما في الأدوات.

إنّ قارئ إنتاج المسعدي يتيقّن بأنّه يتحرّك في فضاء بلاغيّ بيانيّ على مستوى أدوات الكتابة لاسيما إنتاج

المشهد والجملة والعبارة. ههنا اشتغل قانون «إغماض البيان»، كما سنفصّل لاحقا. أمّا المعنى فإنّ إنتاجه، في كتابة المسعدي، قد جمع بين الحرص على التقاط اللّحظة الرّاهنة بصفاتها الدراميّة القائمة على التفلّت والهروب إلى العدم دائما وبامتدادها الحضاريّ المتجاوز حدود اللغة والجغرافيا ليطال ما أثير في رقاع أخرى لاسيما قضايا الفكر الغربيّ منذ مطلع القرن العشرين من جهة، وبين إعادة النّظر في قضايا وأفكار تراثيّة لم تحسم بعدُ ولم ينته نقاشها إلى رأي جامع لاسيّما مسائل الفعل الإنسانيّ والمنزلة الإنسانيّة والأثر (la trace) في الوجود من جهة ثانية. ههنا يعمل قانونا «المزج» و«التعصير».

فالمزج يقوم على البحث الفكريّ العميق في قضايا الإنسان كما طرحت في الحضارتين العربيّة والغربيّة فلسفيّا وفنيّا. وخلاصة البحث تكون إنتاج نصّ أدبيّ جامع يثير قضايا الحضارتين. بمعنى آخر؛ حضارتان إثنتان وفلسفتان إثنتان وزمنان إثنان ورؤيتان للعالم إثنتان ولغتان إثنتان والنصّ واحد. والحقيقة أنّي لا أطمئنّ إلى تسميات أخرى قد تطلق وصفا لما سمّيته المزج. إنّ المزج بحث وضني وتجريب. إنّه فعل إبداعيّ نتيجته إنتاج نصّ منسجمة أبعاده وأجزاؤه، عميقة قضاياه عالية قيمته الجماليّة. وليس مجرّد تلفيق (collage) أو توظيف أو انبهار أو إعادة إنتاج أو استنساخ (clonage).

هكذا بدا، مثلا، أبو هريرة عربيّ النّسب والملامح والتاريخ، من جهة، شاكّا حائرا مجرّبا لا يقين يدثّره ولا شيء خارج دائرة سؤاله شأنه شأن شخصيّات نيتشه Nietzsche (1844- 1900) وكامو Camus (1913- 1960) وسارتر Sartre (1905- 1980) الغربيّة الهواجس والمواقف والرؤى والتصوّرات، من جهة ثانية. صحيح أنّ أبا هريرة هو شخص اجتماعيّ له حالة مدنيّة. غير أنّ المسعدي استلّه من التّاريخ ليدرجه في الأدب. وحوّله من شخص حفظ ذكره التّاريخ إلى شخصيّة قصصيّة تحيا بين طيّات الصّحائف. وبينها تتكلّم وتعبّر وتنفعل وتفعل. فهذا مثال على قانون المزج في كتابة المسعدي.

وقانون المزج قانون جدليّ يعمل بمعاضدة قانون التعصير حتى لا يبدو أبو هريرة غبيّا (stupide) في نصّه ولا مثيرا للسخرية والاستهجان (ridicule)؛ حتى لا يبدو مثل عيسى بن هشام المويلحي، مثلا. كان لابدّ أن يبدو هو هو، فريدا، أن يبدو أبا هريرة المسعدي لا سواه منسجما مع مقامه الجديد في الرواية. لذلك تلقّت شخصيّة أبي هريرة ذي الخلفيّة الأصوليّة الفقهيّة عمليّة تعصير طالت خطابه ومواقفه وأوصافه وأعماله وبرامجه السرديّة.

وقد نمت عمليّة التعصير بدورها لتصير عمليّة تحويل للشخصيّة تُستدرج بمقتضاها من حقل التاريخ إلى رحاب الأدب، كما قلنا، ومن أداء وظيفة التعليم ونشر برد اليقين وفرض الفقه بصرامته إلى إبداع التخييل وبعث حرارة الشكّ والتحرّك في فضاء الاستعارة بجموحها المدوّخ. ثمّ تطوّرت عمليّة التحويل لترتقي إلى عمليّة توليد؛ توليد الشيء من الشيء ثمّ من اللاّشيء. نعني الخلق والابتكار.

إغماض البيان في «من أيّام عمران»:

في هذا البحث سنختبر قانون إغماض البيان في سرد المسعدي. وقد لاحظنا أنّ لهذا القانون آليّة عمل أو منهجيّة عمل دقيقة وواضحة. فهو يستدعي الظاهرة البلاغيّة من التراث العربيّ. ويشرع في تحويلها بإجراء تعديل على ماهية أركانها دون أن يمسّ وجود هذه الأركان. نعني أنّ التحويل يطال المفاهيم.

مثال ظاهرة التشبيه التمثيليّ الذي هو أسلوب بلاغيّ بيانيّ سَنّته النظريّة البلاغيّة العربيّة القديمة آن دراستها الشعرَ. ونحن وجدنا توظيفا لهذه الآليّة الفنيّة الشعريّة في سرد المسعدي لغايات تخييليّة لا لأغراض إفهاميّة بيانيّة، بحسب وظيفته التي ألحّت عليها النظريّة البيانيّة العربيّة القديمة. بمعنى آخر طال التحويل مفهوم التشبيه التمثيليّ. فلم يعد في سرد المسعدي خادما البيانَ، كما تلحّ على ذلك النظريّة البيانيّة العربيّة القديمة. وإنّما أنتج استخدامُه الغموضَ خلافا لما لتنظيرات البلاغة العربيّة.

وتحقّق ذلك بالاشتغال على ماهية ركنيه الرئيسيّين؛ المشبّه والمشبّه به. فالبلاغة العربيّة تبرّر استخدام التشبيه من قبل منتج الخطاب بأنّه يفترض غموضا في كلامه. فيعمل على الإيضاح بتشبيه العنصر أو الصورة التي يفترض أنّها غامضة في ذهن المتلقّي بعنصر أو صورة يفترض أنّها أوضح باحتكامها على قدر أكبر وأوضح من المعنى المراد إبلاغه في ذهن المتلقّي.

لقد لفتنا حجم هذا الحضور الكبير الذي للتشبيه التمثيليّ عند المسعدي في كلّ كتاباته. فتتبّعناها تتبّعا في كتابه «من أيّام عمران وتأمّلات أخرى»(2)، لنرى أثرها في إنتاج الشعريّة ونحاول حصر دورها فيما يراه بعض المتلقّين في كتابة المسعدي من غموض وحتى إيهام. وقد اتّخذنا من كتاب «من أيّام عمران وتأمّلات أخرى» مدوّنة لهذا البحث. واختيارنا هذا الكتاب كان لسببين؛ الأوّل أنّه آخر ما صدر للمسعدي من منشورات في أواخر حياته، ولم يحظ بشيء من الدّرس بعد، والثاني استهلاك كتابيه الآخرين الشهيرين «السدّ» و«حدّث أبو هريرة قال» مدرسيّا لاسيما في الدراسات الموازية للبرامج المدرسيّة، كما ذكرنا أعلاه.

فلسفة التشبيه في الخطاب الشعريّ(3):

لابدّ، بدءا، من التذكير مرّة أخرى بفلسفة التشبيه. فالتشبيه أسلوب مجازيّ غايته بيان الصورة الشعريّة وإيضاحها. والمجاز هو المتجاوز المألوف في التعبير. فهو أوغل من العاديّ في مستوى إنتاج الصورة الشعريّة والمعنى. فهو من جهة يضمن الوضوح والبيان وحصن النصّ من الغموض والإبهام. وهو، من جهة ثانية، يقي الكلام من السّقوط في العاديّ والدّارج والمألوف من الكلام، يعني يحقّق ما اصطلح عليه المنظّرون العرب القدامى بالمجاز. يعني ذلك أنّ التشبيه مطالب بتحقيق الشيء وضدّه.

وللتشبيه فلسفته في الخطاب الشعريّ في تنظيرات المنظّرين العرب القدامى لاسيما في تمييزهم بين نوعي الخطاب؛ السّردي القصصيّ القائم على التمثيل، والشعريّ القائم على التخييل. فالخطاب القصصيّ ينهض على الحبكة والحدث والصراع والتشويق. والخطاب الشعريّ يقوم على التصوير والتخييل والنظم والايقاع.

غير أنّه لابدّ من التنبيه إلى عسر الفصل الكامل بين الشعر والنثر خارج مستوى الشكل الخارجيّ لكلّ جنس أدبيّ. وهو ما كان قد تفطّن إليه النقّاد والبلاغيّون العرب القدامى، كما لاحظ محمد لطفي اليوسفي: «يبدو أنّه ليس من العسير التفطّن إلى أنّ المنظرين العرب (...) كانوا يشعرون بأنّ الحدود بين أنواع الكلام وأنماطه رجراجة تستعطي على التحديد والضبط. فهي، جميعا، تتّخذ من اللغة مادّة. بل إنّنا لنجد البعض منها، كالنثر الفنيّ مثلا، ونموذجه الأرقى (القرآن) أو بقيّة الأنواع التي سمّيت «الترسّل» أو ما جاء منه في قالب «مقامات» يلامس الشعر من قريب ويستخدم بعض خصوصيّاته»(4).

ونعتقد أنّ المسعدي كان على وعي كامل بهذا التنافذ القائم بين الشعر والنثر الفنيّ. وعلى وعيه ذاك اتّكأ في استثمار التشبيه التمثيليّ أسلوبا مركزيّا من أساليب إنتاج أدبيّة أدبه لاسيما كتاب «من أيّام عمران». طبعا، بقيت طريقة الاستثمار هي محلّ الابتكار في عمل المسعدي ومأتى الإبداع في نظرنا، كما سنفصّل القول لاحقا. نعني أنّنا سنبحث في كيفيّات إنتاج التشبيه التمثيليّ في كتابة المسعدي، وفي التحويل الذي أجراه الكاتب على هذا الأسلوب، وفي دوره الفنيّ عموما.

ونشير، أيضا، إلى توسّع الفلاسفة والمنظّرين العرب القدامى في بيان التشبيه وتفصيل قيمته الفنيّة ووظائفه الجماليّة عند المتلقّي. فـ «نجدهم قد اهتمّوا بالتشبيه اهتماما خاصّا. ألّفوا فيه الكتب وأفردوا له أبوابا في مباحثهم. لقد اهتمّ به ثعلب وعدّه غرضا مستقلاّ من أغراض الشعر، وتبعه في ذلك قدامة، وذهب المبرّد إلى أنّه باب لا آخر له. أدّى هذا الموقف إلى تصوّر نظريّ كامل يرجع الشعر ونضج الشاعريّة إلى القدرة

على التشبيه»(5). لماذا احتفل النقد البلاغيّ العربيّ القديم بالتشبيه هذا الاحتفال كلّه؟ ولماذا احتاج الشعر إلى التشبيه، أصلا؟ ولماذا عدّه المنظّرون العرب القدامى دليلا على الشاعريّة؟ طبعا، لا يتّسع المجال للبحث في الخلفيّات الفكريّة والتصوّرات الذهنيّة والأهداف الجماليّة الكامنة وراء إنتاج هذا الأسلوب في التعبير واعتباره أسلوبا فنيّا شعريّا. غير أنّه لابدّ لنا من الوقوف قليلا أمام التصوّر البيانيّ الذي أدار عمليّة إنتاج الشعر في الثقافة العربيّة، وتحكّم فيها في أغلب الأحيان.

إنّ الشعر خطاب فنيّ جماليّ غايته في ذاته وفي غيره تكمن. وعلاقته بالواقع (le réel) علاقة جدليّة. فهو لا يطابقه. وإنّما يرصده وينطلق منه لا ليعكسه، وإنّما ليتخيّله. والتخييل، في تقديرنا، هو اعتبار اللغة أداة بها، وفضاء فيه، يتمّ بناء واقع مغاير للواقع أو عالم بديل مراجعه متحقّق بعضها في الواقع التاريخيّ والاجتماعيّ، وبعضها الآخر يتمّ الحفر وراءه في خفايا اللغة والمعجم وفي انفعالات الذات الشاعرة. هذا يعني أنّ الواقع الجديد المتخيّل المبنيّ في الخطاب الشعريّ/ الأدبيّ سيكون غامضا بحكم انعدام التصوّر الكافي لمراجعه في ذهن المتلقّي. فمراجع هذا الواقع المتخيّل يكمن بعضها فقط في الواقع، كما قلنا. وهذا البعض قد لا يكفي لتحقّق هدف التواصل بين منتج الخطاب وبين متلقيه. وهو ما يقصم عمليّة الإبلاغ الشعريّ.

وبما أنّ الشاعر هو منتج الخطاب الشعريّ فهو الأحرص على ضمان بلوغ رسالته الشعريّة إلى المتلقّي بتنقيتها قدر الإمكان من الإبهام. ههنا تتنزّل قيمة البيان. فهو عبارة عن جملة من الآليّات والقوانين التي أنتجتها رغبة الشاعر الجماليّة في إبلاغ رسالته إلى المتلقّي. هذا الحرص من الشاعر على الإبلاغ وازاه حديث النقّاد عن البيان والإيضاح. ولذلك احتفوا بالتشبيه احتفاء الشعراء به. وتوسّعوا في بيان محاسنه وقيمته الفنيّة. بل حمّسوا الشعراء عليه. فذهب قدامة بن جعفر إلى حدّ المطالبة بإنتاج التشبيه الذي يقلب السّمع بصرا يعني القادر على تحويل التخييل تمثيلا. قال: «إنّ أحسن الشعراء من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف منها ثم بأظهرها فيه حتى يحكيه بشعره ويمثّله للحسّ بنعته حتى لكأنّ سامع شعره يراها»(6).

وفي الإطار نفسه، قال ابن طباطبا: «فأحسن التشبيهات ما إذا عُكس لم ينتقض، بل يكون كلّ مشبّه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبّها به صورة معنى. وربّما أشبه الشيءُ الشيءَ وخالفه معنًى. وربّما أشبهه معنى وخالفه صورة. وربّما قاربه وداناه، أو شامه وأشبهه مجازا لا حقيقة»(7) ويرى ابن طباطبا أنّه متى كثرت عناصر الاشتراك بين المشبّه والمشبّه به كان التشبيه أجود والشعر أحسن. وهو يقصد بهذا القول التشبيه التمثيليّ عينه باعتباره يتشكّل في الكلام بتشبيه صورة بأخرى في جملة من العناصر. قال: فإذا اتّفق في الشيء المشبّه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكّد الصدق فيه، وحسن الشّعر به للشواهد الكثيرة المؤيّدة له»(8). ومن خصوصيّات التشبيه التمثيليّ أنّه يضمن تحقيق التخييل والتمثيل معا. فاسمه يدلّ عليه بالضبط: تشبيه تمثيليّ. وهذا ما سنختبره في بحثنا.

وصف المدوّنة :

أحصينا في كتاب المسعدي «من أيّام عمران»(9) 20 تشبيها تمثيليّا صريحا نقدّمها في الجدول التالي:

التشبيه التمثيليّ

المشبّه

المشبّه به

قال: أريد أن أذهب إلى الأعماق. ثمّ أمسك ساعة، ثمّ قام يمشي ساعة، ثم قال: أعماق الأرض أم أعماق البحار؟ وكأنّما هو «ناعورة» تدور في رياح الأفكار(10).

هو في حيرته (حيرة عمران)

«ناعورة» تدور في رياح الأفكار

نزل عمران من الجبال فقامت له دانية من أثناء

الوادي في الفجر غضّة خصبة كيوم ربيع نديّ، فصحبها وتعاشرا(11) .

دانية الغضّة الخصبة في قيامها لعمران

يوم ربيع نديّ

وكانت دانية بعد ذلك تقوم له عند العشاء والخلوة، وعلى وجهها شعرها الفاحم يرفّ عاطفا كأنس ظلمات الليل القريب(12) .

شعرها الفاحم يرفّ عاطفا

أنس ظلمات الليل القريب

ثمّ قام له ابنه يوم النّحر على رأس الشّاة تطرح للذّكاة وعيناها ذائبتان إليه كالدّمع راضيتان كالإيمان والحبّ(13) .

عينا الشاة ذائبتان إليه راضيتان

الدمع والإيمان والحبّ

قد يكون المعنى سابقًا الوجودَ كما كنت أنتِ يا دانية في ضمير الكون، في ضمير الله قبل أن تكوني فَعلا(14) .

المعنى سابق الوجود

دانية في ضمير الكون، في ضمير الله

لا شيء فيه كمثل الملء لحياة إنسان(15) .

لا شيء فيه (الفراغ)

الملء لحياة إنسان (ملء الفراغ)

وانصرف منكرا الصلاة يقول: السماء سماء. والنجم لألاء لذاته. والماء وحده يجري. وأنا على حدة. كالدّمعة يفرزها الكون على خدّه. إنسانا على الأرض. . . (16) .

أنا على حدة (الوحدة)

الدّمع يفرزها الكون على خدّه

تقوم الجنازة على صدرها قرّاء المقابر كالخزي (17) .

قرّاء المقابر على صدر الجنازة

الخزي

يلطّخون موت الوحيد بالاجتماع عليه كالذّباب (18) .

الاجتماع على موت الوحيد

الذباب

لا يزال عامّة يومه هائما يدور كريح الإعصار على قطبه(19) .

يدور هائما عامّة يومه

ريح الإعصار على قطبه

هذه القبور كلّ تتلاطم وتتضارب وتتشاتم وتتصارع كأشباح الأغوال في خرافات الأطفال (20) .

القبور تتلاطم وتتضارب وتتشاتم وتتصارع

أشباح الأغوال في خرافات الأطفال

شأني مع الحشرات شأن الماء لا يني إلى الوضع، إلى الموت (21) .

أنا مع الموت

الماء لا يني إلى الوضع، إلى الموت

كذلك ينحدر الوجدان والإحساس من حدّة القمم إلى خلاء الوهاد كما ينحدر الماء ويسيح وينبسط فيهدأ ويخلو. . . (22) .

انحدار الوجدان والإحساس من حدّة القمم إلى خلاء الوهاد

الماء ينحدر ويسيح وينبسط فيهدأ ويخلو

صيحتها لا تزال هناك إلى اليوم، ولا يزال دمها على الصّخر، وقد يراها النّاس كالطّائر تحوم على ذلك المكان فيغشاه مثل السّحاب أو الغيم (23) .

صيحتها لا تزال هناك إلى اليوم، ولا يزال دمها على الصخر

الطائر يحوم حول ذلك المكان فيغشاه مثل السّحاب

أقصى الإيمان كفر أو عذاب كالحبّ بلا وصال تأباه ويأباك (24) .

أقصى الإيمان كفر أو عذاب

الحبّ بلا وصال تأباه ويأباك

الرّحمة لين كريح الفجر وجنّة كأوّل الحبّ (25).

الرّحمة لين/ جنّة

ريح الفجر/ أوّل الحبّ

الشيء وضدّه كالوجود والعدم توأمان متلازمان لا يقوم بدونهما تصوّر ولا منطق(26).

الشيء وضدّه

الوجود والعدم

لا يبقى لعشق المجنون أو روميو صلة قرابة ألصق بالإنسان من شطحات مولانا جلال الدّين الرّومي مع الله وموت الحلاّج في الله (27).

صلة قرابة عشق المجنون أو روميو بالإنسان

شطحات مولانا جلال الدّين الرّومي مع الله وموت الحلاّج في الله

الدّور والتسلسل؟ أكلّ موجود مبرّر لوجود موجود آخر له صلة ما به أو نسبة، أو له معه علاقة ما كعلاقة النّملة بثمر النّبتة ترسل حبوب ثمرتها مع الرياح... ؟(28)

كلّ موجود مبرّر لوجود موجود آخر له صلة ما به أو نسبة، أو له معه علاقة ما

علاقة النّملة بثمر النّبتة ترسل حبوب ثمرتها مع الرّياح

من النّاس من يعوذ بالفنّ من مأساة الوجود الواعي كالمتعب المجهود ينهال في النّوم... (29).

الإنسان يعوذ بالفنّ من مأساة الوجود الواعي

المتعب المجهود ينهال في النّوم

نصغي إلى الجدول فنرصد جملة من الملاحظات الأوّليّة متّصلة بأركان التشبيه وما طالها من تحوّل في استعمال المسعدي. منها أنّ المسعدي حافظ على التشبيه التمثيليّ بشروطه الشكليّة وبأركانه الرئيسيّة. وليس له، في الواقع أن يفعل غير ذلك. غير أنّ الاشتغال كان في مستوى مفهوم ركني التشبيه؛ المشبّه والمشبّه به، كما لاحظنا أعلاه. فيفترض أن يكون المشبّه به أوضح في ذهن المتلقّي من المشبّه.

وفي الظاهر قد تحقّق هذا في التشبيه الأوّل، مثلا (تشبيه الحيرة بالناعورة) فالنّاعورة مكوّن ماديّ محسوس سمتها الدوران الدّائم تماما كما يدور ذهن الحائر بحثا عن الخلاص. لكنّ الجملة الحاليّة التي نعتت بها النّاعورة (تدور في رياح الأفكار) عصفت بهذا بمفهوم الوضوح، إذ ليس المقصود النّاعورة الماديّة المعروفة في ذهن المتلقّي. وإنّما ناعورة أخرى غير ماديّة بل ذهنيّة متصوّرة لا تدرك إلاّ بالتجريد والتخيّل تضيف الالتباس الحاصل عن تركيب اسم المقام الذي تدور فيه الناعورة المشبّه بها (رياح الأفكار). فهو مركّب اسميّ متكوّن من اسمين ماديّ (رياح) ومجرّد (الأفكار). ولا تقيم على الأرض في الواقع وإنّما في المخيّلة. بهذا أوغلت الصورة المشبّه بها في الغموض. وهكذا، يصبح على ذهن المتلقّي أن يمارس أكثر من عمليّة ذهنيّة لإدراك المعنى، فعليه أن يلاحق معنى الحيرة (المشبّه) وأن يتصوّر صورة الناعورة التي تدور في رياح الأفكار.

وهذا بالضبط ما سمّيناه قانون إغماض البيان. فالمشبّه به لم يحقّق الوضوح والبيان، كما نظّرت لذلك البلاغة العربيّة. وإنّما بنى هدفا نقيضا؛ معنى الغموض. غير أنّ هذا الغموض هو ما يسمّى عند النقّاد الابتكار أو الإبداع. فمن داخل اللغة نفسها وبقوانينها نفسها تمكّنت الإبداعيّة من ابتكار معانيها بعد نجاحها في ابتكار قوانينها. وهذا ما عنيناه بقولنا إنّ المسعدي استدعى البلاغة العربيّة. وتحرّك في فضائها لا ليستنسخها وإنّما ليتغاير معها بتطوير قوانينها. وهو، في رأيي، ما يحقّق الثنائيّة العصيّة على التحقّق في الكتابة العربيّة المعاصرة؛ ثنائيّة الأصالة والمعاصرة.

الهوامش والإحالات

*) نص المداخلة المقدمة بمناسبة الاحتفال بمائوية محمود المسعدي بدار الثقافة قرمبالية، يومي 12 و 13 نوفمبر 2011.

1) تصادف سنة 2011 الميلاديّة، الذّكرى المائة لميلاد الكاتب التونسيّ محمود المسعدي (1911- 2004).

2) من أيّام عمران وتأمّلات أخرى، تحقيق وتقديم: محمود طرشونة، قراءة: توفيق بكّار، دار الجنوب للنشر، سلسلة: عيون*المعاصرة، تونس، 2002.

3) مع أنّ هذا البحث ليس في الشعر، فإنّنا مضطرّون إلى التمهيد والتأسيس النظريّين قبل مقاربة الموضوع على كتاب المسعدي المذكور. وننوّه إلى أنّ هذه العمليّة ستكون مختزلة.

4) محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعريّة: الفلاسفة والمفكّرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربيّة للكتاب، تونس 1992، ص 46.

5) نفسه، ص 87 88.

6) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلّيات الأزهريّة، القاهرة، 1978، ط1، ص 124. نقلا عن محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعريّة، نفسه، ص 88.

7) ابن طباطبا: كتاب عيار الشعر، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ص 16.

8) نفسه، ص 25.

9) وهو كتاب صغير الحجم يتكوّن من 100 صفحة إضافة إلى الصور. والصفحة فيه لا يتجاوز عدد أسطرها الأربعة أو الخمسة في أغلب الأحيان.

10) محمود المسعدي: من أيّام عمران وتأمّلات أخرى، نفسه، ص 49.

11) نفسه، ص 55.

12) نفسه، ص 55.

13) نفسه، ص 56.

14) نفسه، ص 87.

15) نفسه، ص 93.

16) نفسه، ص 98.

17) نفسه، ص 105.

18) نفسه، ص 105.

19) نفسه، ص 106.

20) نفسه، ص 106.

21) نفسه، ص 109.

22) نفسه، ص 109.

23) نفسه، ص 116.

24) نفسه، ص 121.

25) نفسه، ص 122.

26) نفسه، ص 122.

27) نفسه، ص 132.

28) نفسه، ص 141.

29) نفسه، ص 143.

محمود المسعدي : ناقدا أدبيًّا

الشاذلي الساكر / كاتب ، تونس

حيــاته :

ولد محمود المسعدي بتازركة في 28 جانفي 1911، حفظ نصيب وافرًا من القرآن الكريم، ثمّ واصل تعلّمه بالفرع الصّادقي بتونس العاصمة (من سنة 1921 إلى سنة 1926) ثمّ بالمعهد الصّادقي إلى سنة 1932، ثمّ بالمعهد «كارنو» أنّى أحرز شهادة البكالوريا في سنة 1933، ثمّ التحق بالصربون وأحرز على شهادة الإجازة في اللّغة العربية (سنة 1936) بعدها تفرّغ للتّدريس بالمعهد الثّانوي ثمّ بالتّعليم العالي.

ـ مارس عدّة أنشطة ثقافية وسياسية ونقابيّة وطيلة عشرية كاملة (1958-1968) تحمّل مسؤولية تنفيذ إصلاح التّعليم والتّخطيط لتعميمه، كما أسّس نواة الجامعة التّونسية (1960) وأصدر قانونها الأساسيّ وتولّى من سنة 1973 إلى سنة 1976 وزارة الشؤون الثقافية.

ـ ترأس تحرير مجلّة «المباحث» من 1944 إلى 1948

ـ انتخب عضـوا بالمجلـس التّنفيـذي لليونسكـو (1974- 1985)

ـ انتسب إلى المنظمة العربيّة للتربية والثّقافة والعلوم منذ سنة 1979.

ـ انتخب عضوا بمجمع اللّغة العربيّة بالأردن (1980).

ـ انتخب عضوا بمجلس النّواب عدّة دورات.

ـ أسّس سنة (1975) مجلّة الحياة الثّقافية الّتي تصدر إلى الآن عن وزارة الثّقافة وحماية تراث تونس.

آثـــاره :

المسافر (تأمّلات في شكل قصصي) نشرت بالفرنسية بمجلّة «التّفاهم» في سنة 1942 وبالعربيّة «بالنّدوة» (1954).

ـ «حدّث أبو هريرة قال...» نشر كاملا في سنة 1973.

ـ «مولد النّسيان» (رواية في سبع فصول) مجلّة «المباحث» من أفريل إلى جويلية (1945) نشرت هذه الرّواية كاملة سنة 1974.

ـ «السّدّ» (رواية في ثمانية مناظر) نشرت سنة (1955)

ـ «السّندباد والطّهارة» (أقصوصة) (المباحث سبتمبر - أكتوبر 1947).

«من أيّام عمران» ظهر منه : - يوم القطيعة (النّدوة، أوت 1954) - يوم القحط (النّدوة، أوت 1954) - حديث الضّحية (الفكر، أفريل، 1957) - حديث الصّمت (نشر في تأصيلا لكيان»).

الايقاع في السّجع العربيّ (بالفرنسيّة) 163 صفحة نشر في سنة 1981.

الإسلام والقوميّة والشّيوعيّة (بالفرنسية) نشر في مجلّة «بحوث متوسّطية» 1958 (ص. ص 3 – 14)

«تأصيلا لكيان» (مجموعة مقالات وافتتاحيّة مجلّة المباحث واستجوابات – تونس 1979) 197 صفحة.

منزلة العلم والإيمان في الإسلام (مجلّة الهداية عدد خاص، جويلية 1975، ص. ص 20 – 23).

موقف المسعدي من النقد الأدبي ومن وظيفة الأدب والأديب ومن الأدب العربي والأدب التونسي برز بصفة أساسية في كتابه "تأصيلا لكيان" وفي مقابلاته الصحفية (على قلّتها) وفي نصّين قصيرين له:

- أبو العلاء فيما بينك وبين نفسك (المباحث 1945)

- أبو العتاهية (المباحث، 1945)

والمسعدي لم يحرّر دراسة مطوّلة تناول فيها بالعرض والتحليل والتمحيص القضايا التي ذكرنا، ولذلك لم تنل كتاباته التي اهتمت بالشأن النقدي – كما هو بالنسبة لنصوصه القصصية والمسرحية – اهتمام الدارسين والنقاد العرب والأجانب.

وهذه الكتابات النقدية هي نصوص متناثرة حرّر أغلبها في النصف الأول من القرن العشرين، وجلّها نصوص كتبت في مناسبات بعينها، يقول عنها صاحبها: «إنه (= تأصيلا لكيان) مجموعة كتابات دالت وتباعدت في الزمن العديد وتقاطعت متصلة في امتداد سؤال أحد لا يزال ينشد جوابه: «من أنا؟ وممن أنا؟ وأين السبيل منّي إليّ أو منّي إليك؟ فمنّي إلى الكون أو إلى ما وراء الباب الذي وراء العدم».

قسّم المسعدي «تأصيلا لكيان» إلى أبواب أربعة:

الباب الأوّل: مقالات ومحاضرات في الأدب والفلسفة والثقافة وقد احتوى على اثنى عشر مقالا ودراسة.

الباب الثاني: افتتاحيات المباحث وقد احتوى على خمسة عشر مقالا ودراسة.

الباب الثالث: مقالات سياسية وقد احتوى على ستّة مقالات.

الباب الرابع: «من الأدب الأجنبي» وقد احتوى على أربع دراسات.

مقاربة المسعدي لأبي العتاهية وللمعرّي:

إن مقاربة المسعدي لأبي العتاهية وللمعرّي تشكّلت من تحليل وجودي – نفسي – تأمّلي، لا يرتكز على نظرية نقدية (لجاستون باشلار أو لسارتر مثلا) وإن كان يرتكز على طرح فلسفي لسارتر والذي لخّصه المسعدي بقوله:

«إن الإنسان ليس شيئا معطى مقرّرا حاصلا من البدء كما في معطيات الحسابيات، بل هو كائن يتكون تدريجيا ولا يزال في حال صيرورة مستمرة وتكوّن متواصل من أول لحظة في الحياة إلى آخر ثانية منها».

هذا النقد تكتسيه مسحة فلسفية أخلاقية وقيميّة واضحة وما دراسته لأبي العتاهية وللمعرّي إلا لأنه وجد فيهما إرادة وصدق قول وصبرا على المكاره وقهرا للجسد وتجاوزا – صوفيا – لحادثة الموت وذلك بالتنسك بعد التسيب أو الثورة على كلّ المحنّطات والأصنام وعلى كلّ مكبّلات العقل والإرادة.

لقد وجد في أبي العتاهية والمعري ما أسماه: «بالفتوح الفكرية» أو «الفتوح الوجودية» وتعني عنده اكتشاف الشاعر لآفاق بكر كان الإنسان يجهلها وهي «أن يفتح للبصر مدى أبعد مما كان يعرفه البصر» وهو اكتشاف – على مستوى المعاني – لشيء لم يكن موجودا واطّراح لشيء ميت.

وقد وجد المسعدي في أشعار أبي العتاهية والمعرّي ثورة على المستهلك وعلى القديم والمجترّ والملاك والمتكلّس وأنهما قاما بمراجعة وتحوير وإضافات لسلم القيم التي يرتكز عليها الوجود الإنساني والتي أصبحت مضرب شكّ بعد أن شعرا معا بأن ذلك هو من صميم

الاضطلاع بالمسؤولية الكيانية أو الوجودية بحسب ما ارتضاه ضميراهما وفكراهما وشعوراهما.

وهو يذهب إلى أن الشاعرين قد تجاوزا بذلك المرحلة البهيمية وحقّقا منزلتهما الإنسانية أحسن تحقيق.

والمنزلة الإنسانية عند المسعدي هي منزلة المأساة التي تحمل طيّاتها أقصى حدود البطولة وأسمى شرف من الممكن أن يحصل عليه الإنسان، وأوّل درجات البطولة هو الثورة على الشيء المعتاد وعلى ما هو معطى ثمّ تجاوزه بصفة مستمرّة دون توقّف، وسبيل الإنسان إلى ذلك هو المغامرة بأشكالها الفكرية والشعورية والوجدانية والجمالية الفنّية.

والمسعدي لأنه وجد نفسه في أبي العتاهية والمعرّي فرفع من شأنها بلا حدود ولا شروط.

إن النقد عند المسعدي مرتبط شديد الارتباط بأدب القصّ على مستوى المضمون وعلى مستوى البناء.

أمّا على مستوى المضمون، فيتبيّن لنا أنّ المضامين الشعرية عند أبي العتاهية وعند المعرّي، التي شرحها وحلّلها وفسّر خلفياتها وعلّل أسبابها هي مرتبطة شديد الارتباط بقصصه وبمسرحه - فهو لا شعوريا - يقوم بشرح وتحليل وتفسير وتعليل لأعماله هو بواسطة الإسقاط.

أما على مستوى البناء فإن اللغة التي سخّرها لنقد أشعار أبي العتاهية والمعرّي هي لغة فنية لا علاقة لها بمصطلحات النقد ولا بمناهجه، هي لغة قريبة من اللغة التي حرّر بها السدّ، وحدّث أبو هريرة قال، ومولد النسيان، والمسافر...

هذه اللغة التي تبقى منارة هادية من منارات الأدب العربي في كلّ عصوره، وذلك على مستوى تطويعها والتحكم في مفرداتها والقدرة الفائقة في تشكيل الجملة وفي إنشائها إنشاء مبتكرا وإلباسها صفاء ورونقا وفصاحة وسبكها في أسلوب قليلا ما عرفناه عند السابقين له أو عند اللاحقين به، وتحميلها مضامين قديمة صارت معاصرة.

إن مهمة النقد عند المسعدي هي مهمة يسميها «فنّ النقد الأدبي» الذي ينظر إلى المؤلفات من الخارج ويحاول أن يصنّفها بحسب قواعد فنية في أصناف معينة ويقدرها بمقاييس معيّنة.

واعتقاده هو أن النقاد هم أحرار في أن يحكموا على الآثار بما يرونه وليس على المبدع أن يحكم على ما قالوه بخطإ أو بصواب ولا أن يستحسن ما قالوه أو يستنكره، وأن الأثر الأدبي إذا وضع بين أيدي الناس فقد أصبح شيئا لا يملك عليه صاحبه أيّ سلطان بل يصبح شيئا يمتلكه القارئ ويعيش معه ما يريد أن يعيش ويحسّ من خلاله ما يريد أن يحسّ ويحكم على ما يثير فيه ما يشاء، فذلك حقّه وهو حرّ في ذلك».

والمسعدي يرفض رفضا صريحا توظيف المناهج النقدية الغربية قديمها وحديثها على النصوص الأدبية العربية يقول في ذلك: «نحن ندعي التجديد فنستنجد بـ«تاين» أو بـ«برونتيار» أو بـ«سانت بوف» أو غيرهم من نقاد الأدب في الغرب لفهم الأدب العربي والغوص على جوهره، فإذا نحن نخرج من ذلك في ثوب مستعار».

مفهوم المسعدي للأدب:

عنده: - لا ينبغي للأدب أن يكون المرآة الصادقة للواقع وأن يصف عناء الكادحين والمعذبين في الأرض، وأن لا يكون شعارات جوفاء ومديحًا كاذبًا وهجاء أو تنديدًا بظلم السلطان بل «لجماع قصة الإنسان وخلاصة مغامراته وتجربته للكيان وزبدة ما يستنبطه من أعمق أعماقه من أجوبة عن حيرته وتساؤلاته».

الأدب هو رسالة الإنسان للإنسان أو هو سبيل الإنسان إلى إنسانيته.

إن وظيفة الأدب الأساسية هي تمحيص المنزلة البشرية وتوضيح رسالة الإنسان في الكون وتحليل معنى الحياة وما ينبغي أن تتصف به لتكون جديرة بأن يحياها ويضطلع بها عن وعي واعتزاز.

إن مادة الأدب الحية هي الإنسانية وغيرها هو مجرّد أشباح لا روح لها ولا جسد سرعان ما تتلاشى ويستولي عليها النسيان، والأدب الحقّ هو بحث عن جوهر الثابت في الأشياء واحتقار لأعراضها الزائلة، والأدب هو توثب دائم وتقدّم لا يرضى أن يقف له في سيره العراقيل.

إن أقصى ما يمكن أن يطمح له الأدب هو أن يصلح لتدريب الإنسان الناشئ على أن يكون، ولإعطائه صيغا ومثلا ونماذج قد يقتدي بها أو يهتدي بهديها في مسيرته نحو تحقيق إنسانيته واضطلاعه بمغامرته الوجودية ونحت كيانها الإنساني.

وإن المحاور الأساسية التي يجب على الأدب أن يتفرغ لها هي : مشكلة العقل، ومشكلة القدرة والإرادة والفعل، ومشكلة التغلب على الضعف وعلى العجز وعلى الفناء.

وعلى الأدب أن يتجنب الوعظ والإرشاد وعليه أن لا يلعب وظيفة تعليمية وتلقينية، فيخرجه ذلك عن طبعه الإنشائي الخلاّق.

والأدب «هو ترفّع عن الرياء والخداع والزيف والجبن وهو مواجهة الظلم والجور وإصداع بالحقّ وهو رفض لقيم الاستسلام للقضاء ولقيم القناعة وهو تعلّق وثيق بقيم الجهاد والخلق، وهو عملية تطهير من فساد الطبيعة وهو تفضيل للصراحة على النفاق وصدق اللهجة على المجاملة والمدح المقتصر على الإطراء جزافا به تنحو نحو ذاتك تطهرها من كلّ دنس باطن وتنقيها من كلّ عاطفة سوء وتنزّهها عن كلّ خنى».

الأدب هو انفتاح على «جحيم الصدق والحقيقة وشأن الأديب أن يثبت في مواقفه وفي أقواله وفي أفعاله».

وتبقى الحرية عند المسعدي هي الشرط الأساسي لكلّ أدب «لأن الحرية ملابسة لجبلّة الفكر وجوهر العقل ولا وجود لأدب يقوم على مبدإ عبودية الفكر أو يدعو إلى استرقاقه».

«وهذا المبدأ الإنساني الأسمى القائمة عليه كلّ ثقافة وكلّ حضارة صادقة هو الذي علّمنا إيّاه نحن معاشر المسلمين ديننا الحنيف منذ قرون».

والمسعدي يرى أن الثقافة ولسانها الناطق الأدب لم يكونا يوما بمعزل عن حياة الأمة، وأن الأديب الذي يخيّر العزلة فهو أديب فاشل وتصبح آثاره «أشباحا لا روح لها ولا جسد سرعان ما تتلاشى فيستولي عليها النسيان».

وجوهر الثقافة ولسانها الأدب، هما كفاح مستمرّ هدفه التحرّر من أوهام المحسوس وسحر المظاهر لإدراك الحقائق والاستيلاء على القوات الخفيّة والاحتقار للعرض الزائل بغية الاحتفاظ بالجوهر الثابت والتسخير للنزعات الجامحة لخدمة إرادة لا ترضى بالمنزلة الدنيا.

والهدف من الأدب عنده هو جعل القارئ يرتدّ إلى ذاته وإلى أعماق ضميره وأن يحرّك سواكنه وأن يطرح على نفسه أسئلة لم يكن ليطرحها من قبل وأن يفتح ما كان مغلقا في باطنه وأن يتعرّف على عوالمه وأن يتعمق في البحث فيما كان مخفيا عليه.

وفي اعتقاده الراسخ أن كلّ عمل أدبي هو « رسالة» من الأديب إلى قارئه غايتها:

إثارة تساؤلات حول قضايا كونية وإنسانية، (= فعل عقلي).

تحريك العواطف والأحاسيس (= فعل وجداني)

مساعدة الإنسان على الاضطلاع بإنسانيته على وجهها الأكمل (=بعد أخلاقي - قيمي - وتنويري)

والنص الأدبي الناجح عند المسعدي هو :

أن يكون المبنى ناجحا، وهذا يرجع إلى جمال الصيغ التعبيرية وتناسقها وتناغمها وإلى جمال الأسلوب وتفرّده وطلاوته.

أن يكون المعنى ناجحا والمعنى - عنده - هو ما يحرّك

شيئا في النفس، وهذا عسير المنال في كثير من الأحيان، لأنه قد يكون من اليسير أن تأتي بالعبارة الجميلة دون أن تقترن بها قيمة معنوية أو قيمة تأثيرية تجعلك في نفس الوقت الذي تعبّر بأجمل الصيغ وبأجمل أسلوب تحرّك في النفس أعمق المشاعر وأعمق المعاني، أكبر واشدّ تحريك».

وهو يعتقد أن «لغة الكاتب وأسلوبه يجسّدان حتما تصوّراته وخياله ووجدانه وفتوحاته الفكرية، فإذا كانت لعملية الخلق والإبداع أصالة فإن «اللفظة» و«العبارة» و«الأسلوب» هي نسغ الأصالة.

وعنده أن كلّ حيّ يتطلب روحا وجسدا «لأنك إذا فصلت بين الروح والجسد فقد مات الكائن «وكذلك في الأدب الفصل بين اللغة والأسلوب وبين الفكر غير ممكن في الخلق الأصيل لذلك تكون العبارة ويكون الأسلوب وتكون اللغة في شكل يستغرب، ويكون «غريبا» على قدر ما تكون الفكرة جديدة، وعلى قدر ما يكون الشعور جديدا، وعلى قدر ما يكون ما أملاه الوجدان وما أملاه التفكير شيئا جديدا لم تجده عند غيره».

ويذهب إلى أن اللغة العربية هي الدم واللحم للمغامرة الوجودية التي يحياها الإنسان، وإذا نحن أحيينا اللغة العربية نكون أحيينا الإنسان العربي».

ويقول: «إنه لا وجود لفرق بين لغة الشعر ولغة النثر لأن اللغة التي لها قيمة جمالية في مستوى فنّ الأدب» لا تختلف سواء أصبغت في الشكل الشعري أو في الشكل النثري.

والفارق عنده بين النثر والشعر هو «فرق شكلي باعتبار «قواعد الفن» قواعد تصنيف الألفاظ، باعتبار أن هذا فيه أوزانا وهذا ليس فيه، أما من حيث القيمة الشعرية أي ما يدخل على النفس هذه المشاعر التي تسمى «المشاعر الجمالية» التي يراها ويشعر بها المتلقي فهي توجد في اللغة نفسها بقطع النظر عن وجود أوزان أو عدم وجودها.

قـراءة المسعدي للأدب العربي :

يقسّم المسعدي الأدب العربي إلى أصناف منها:

أدب الصناعة، وهو الذي اتخذه أهله مرتزقا يستغلّ وحرفة تستدرّ، وبضاعة تنفق «فهم في كلّ عيد مهنئون وبكلّ قافية مصفّقون ولكلّ معط مادحون وبكلّ محفل منشدون».

هو أدب «اللفظين» الذي فيه يغص المتكلم باللفظة تختنق في الحلق والحرف يتعطل به اللّهاة وفيه يشتبه العصيّ بالإعجاز ويلتبس العجز بالإبعاد وتنوب الغصّة عن الفعل والنية عن القدرة والمكنون عن الكون الفعال ليقال: إن الصمت عمق والنقض إبرام».

الأدب العظيم وهو الأدب الذي لا ينعت ولا يضاف، واحد مفرد وخلاء ووحشة، لأنه الأقصى ولأنه المحنة بلون من الذاتية لا يعرفه إلا الذين عرضوا أنفسهم لكل بلية باطنة وكلّ معضلة دخيلة ودوّت التجربة في أفئدتهم بجميع أصداء الكون والصيرورة والفساد فهم ينشؤون الإنسان والكون إنشاء لأن الأدب هو مأساة أو لا يكون، مأساة الإنسان يتردد بين الألوهية والحيوانية، وتزف به في أودية الوجود عواصف آلام العجز، والشعور بالعجز أمام القضاء، أمام الموت، أمام الحياة، أمام الغيب، أمام الآلهة، أمام نفسه».

أ ـ الأدب الكلاسيكي :

يقول: هنالك من الأدباء العرب من أبدع وتفوّق كابن المقفع الذي ترجم كليلة ودمنة بما فيه من روعة المأساة الإنسانية وما يملأ جوانبه من صرخات الحيرة البشرية وكأبي نواس الذي قضى كامل حياته في مرارة السكر وتوقع الموت منشدا في شعره أنشودة الإنسان تلعب به الأقدار وكأبي العتاهية وموته والجاحظ وفكره وابن الرومي وطبيعته والمتنبي وقوته والغزالي وآلام معرفته والمعرّي وعواصفه الهول وجميعهم فيّاض أدخل معاني الإنسانية في رواية الوجود ولغزه.

لكن في عصور الانحطاط أصبح الشعر العربي جعجعة ألفاظ وتصفيق قواف وأوزانا وألعاب محسّنات البديع والبيان، تكتبها مخلوقات جامدة الأنفس صمّاء الأفئدة عمياء البصائر.

ب ـ الأدب العربي المعاصر :

يذهب إلى أن الأدب العربي المعاصر في مجمله أصبح لا يقلّ شأنا عن الآداب العالمية وذلك على مستوى حجم الإنتاج وتنوعه وتعدد مضامينه ووضعه اليوم يضاهي ما أنتجته الأقلام العربية في أزهى عصور بغداد والقيروان والأندلس، وهذا الأدب الجديد يتميز بخاصياته وخصائصه وطرافته.

إنّ الأدب العربي أصبح أدبا خلاقا إذا تجاوز التتلمذ والتقليد وأصبح يستنبط أشكاله واتجاهاته وأغراضه من صميم عبقريته محاولا أن يتخلص من كلّ تبعية للغرب.

وضرب مثلا «بالشابي الذي تأثر بالغرب وآدابه على طريق شعراء المهجر لكنه لم يلبث أن عاد إلى «حضيرته الأولى «مجدّدا للنظرة والإحساس وأخرج شعرا عربيا صميما تعالى فيه عن الرومانسية المجردة وعن العبارات «المنفلوطية» الساذجة وتغنى فيه بالحال مأساة مصير الإنسان وشأنه في الوجود وفي الكون».

قراءة المسعدي للأدب التونسي :

هو شديد الاعتزاز بالأدب التونسي، تونس التي كان لها بعد القرن الثاني للهجرة أعلام في كلّ فنون المعرفة والتي أنجبت من أفذاذ الكتّاب والشعراء ابن رشيق وابن شرف والشابي، وإنها كانت أحد معاقل الحضارة الإسلامية بالشمال الإفريقي، وإن العطاءات التونسية أغنت الثقافة العربية على طول العصور.

وهذا المخزون الحضاري المتميز هو الذي تحمّل نحو القرن الغزو الاستعماري وأخرج تونس سالمة من مسخ التقليد الأجنبي الببغائي ومن التكلّس والتحجّر التراثي الذي كانت تدفع إليه غريزة المحافظة على الوجود تجاه أخطار الاستعمار وهجوماته.

هذا الاستعمار الذي عمل على هدم الثقافة العربية الإسلامية بتونس بهدف تغليب ثقافته وحضارته علينا وتعطيل المبدع التونسي عن كلّ عطاء.

وهو يعتبر، إن طوى التاريخ صفحة الاستعمار السياسي والعسكري فقد خلق شكلا آخر من أشكال الاستعمار المقنّع الذي يشكل الهيمنة الأدبية والفكرية وهو أخطر من الاستعمار الأول.

تتميز الثقافة التونسية عند المسعدي وترجمانها الأدب:

في أنها في تجدد مستمرّ

في محافظتها على الذاتية العربية الإسلامية

في هيمنة الجانب «الإنساني» في تفكيرها وفي نظرتها إلى الوجود

في انفتاحاتها على الثقافات الأخرى لكن دون ذوبان.

ويقسم المسعدي مسيرة الأدب التونسي الحديث إلى فترتين أساسيتين :

الفترة الأولى: عمل فيها الأديب التونسي بجدّ وبمسؤولية على الحفاظ على الذاتية التونسية وعلى كلّ مقوّماتها الثقافية خوفا من معول المستعمر الذي عمل على هدم كلّ ما له علاقة بالعروبة والإسلام وهدفه سحق الشخصية القاعدية التونسية وإبدالها بأخرى ذات طابع غربي.

الفترة الثانية : مختلفة عن سابقتها إذ أن هدفها لم يعد «الدفاع عن الكيان المهدد بالمسخ أو التعطيل بل إنشاء أدب جديد لنحت مجتمع جديد. ومنطلق الأديب قناعته وخبرته الفردية، وهذه الفترة تتسم بشيء من الذاتية ومن الفتور و«تحمل على الدعة والإطمئنان».

وقد مثلت «جماعة تحت السور» عند المسعدي ظاهرة بارزة في الحياة الفكرية والأدبية التونسية، وكان أفرادها يتبوؤون منزلة خاصة في المجتمع التونسي وقد عرفوا

بالهامشيّين والبوهيميين، فكانوا خليطا متنوعا فيهم الشاعر والقصاص والصحافي والمغني والموسيقي.

وكان المجتمع التونسي حينذاك يقسو عليهم وينكرهم ويعتبرهم من البدع الجديدة التي ينبغي أن تحارب.

وهذه الهامشية من ناحية والقسوة عليهم من ناحية أخرى جعلتهم يشعرون بمرارة الحياة وبنكد العيش وبمأساة الوجود فتمرّدوا على وضعهم وثاروا على مجتمعهم وعبروا عن ذلك أحسن تعبير.

الرواية التونسية المعاصرة :

يعتقد المسعدي بأنها تبعث على التفاؤل وهو يرجو أن ترسّخ أقدام المؤلفين في هذا الفنّ وأن تتبلور اتجاهاتهم الأساسية حتى يشكل أدب القصّ عندهم مدرسة خاصة بتونس لها مواصفاتها وخصوصياتها ومميزاتها فتصبح رافد إغناء لأدب القص العربي.

والمسعدي يرفض بشكل قطعي كلّ تشبث مرضي بالماضي وكلّ تعلّق بأمجاده. كما يرفض بشكل قطعي كلّ تشبّث مرضي بالحضارة الغربية ويندّد بكلّ من ينادي بالمسخ وتقمّص شخصية الغير.

وهو يدعو إلى الأخذ بكلّ العناصر التي ما تزال حيّة في تراثنا وبكلّ عناصر البناء والإنشاء والارتفاع بالإنسان الموجودة في الحضارة الغربية.

وعنده أن الحركات الأدبية التونسية لن يثبت لها أصل ولا فرع إلا إذا أوفت لروح الأمة وسلكت جادّة الحقّ ونبذت الباطل وجرت إلى غاية المروءة الإنسانية والحرية الإسلامية وأنه ما جاء من الثقافة حرّا فهو باق ثابت وما خرج عن حيّز الصدق والطبع الحرّ فمنبوذ مزيف زائل.

ويذهب بالقول بأن : «الذين هم خطر على الثقافة في هذه البلاد هم الذين أخذوا عن الغرب ما أخذوا وضعفت شخصيتهم «اللاغربية» عن هضم ما أخذوه فبقوا مذبذبين لا تدري أنفسيتهم نفسية تونسيين عرب مسلمين أم نفسية تونسيين غربيين».

المصادر والمراجع

المسعدي، محمود: تأصيلا لكيان (مجموعة مقالات وافتتاحيات لمجلة المباحث، نشرت متفرقة) نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس 1979 (197 صفحة،5)
محمود المسعدي : أبو العلاء فيما بينك وبين نفسك (مجلة المباحث ع : 21 ديسمبر 1945) (صص 3 – 10).
محمود المسعدي: أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني (مجلة المباحث ع : 12 مارس 1945) (صص 1-8، 11)
الساكر، الشاذلي : تاريخ النقد الأدبي في تونس مؤسسة أبو وجدان للطبع والنشر 2008.

الالتزام لدى المسعدي : خلفياته ومقاصده (*)

أبو القاسم التليجاني/ باحث، تونس

أن تتصدّى لأدب محمود المسعدي وفكره بالبحث والدّراسة في أيّ مسألة أو موضوع من مسائله وموضوعاته ينبغي أن تكون أدبيّا على درجة نسبيّة من الإنشاء والنّقد، وأن تكون على معرفة تطمئنّ إليها بالتّاريخ، وأن تكون على إلمام غير يسير بالفلسفة، ثمّ عليك فوق كلّ ذلك أن تبدع منهجا لا يعدم الإنتقاء ولا يقصّر عن الشّمولية إلى الحدّ الذّي يدمج بين الذّاتي من التّعسف، وتحوّل دون توظيف الموضوعي إعتباطا.

فإذا كنت إلى ذلك ممّن يشترك مع المسعدي في تجربة المواجهة الصّراعيّة من أجل الإنسان والوطن والحرّية فإنّك قد تختزل المسافات وتختصر عنت الجهد في إدراك حقائق هذا المعلم الشّهير وخصائصه في الأدب والتّفكير، بل إنّك تيسّر الظّفر بمقاصده، والوقوف على مرتكزات هزّات عقله، وخطرات خياله ومرجعيات أعماله، ومنها الإلتزام.

ذلك أنّ المسعدي لم ينتم إلى الأدب عن طريق أثر محدود، أو آثار من أجناس محدّدة كما درج الأدباء التّقليديون أن يفعلوا، أو كما قيّض لهم أن يكونوا منذ العهود العهيدة، بل إنّنا نزعم أن المسعدي قد إتّخذ من الإبداع ما جعله يكون أخاص الأدباء لمقولة الجاحظ في زمانه وعبر كلّ زمان في القول: «الأدب الأخد من كلّ شيئ بطرف...» ليكون في الإتّباع ضرب من الإبداع.

فمحمود المسعدي قد كسّر الأنساق ونسف الحواجز وأدمج الأجناس ليكون الأدب عنده نشيدا واحدا تأتلف أجزاؤه وتتكامل، وتنصهر مداراته وتتفاعل، وتتلاشى فيه الحدود والحواجز وتتضاءل، فإذا بالأديب في وقت واحد شاعر وناثر، ومبدع في الإنشاء كما هو مبدع في النّقد أو الدّراسة، وفيلسوف مفكّر في شتّى مجالات الفلسفة والتّفكير حتّى في علم الإجتماع وعلم النّفس، وحتّى في الأنتروبولوجيا «...فيتشكّل في نص المسعدي مدار تلتقي فيه أصول أشجار كثيرة تتباين ألوانا ولكنّها تشترك جميعا في ظاهرة انعدام التّناهي.

هكذا تكون المدارات المتباينة أو المتمايزة قد إلتقت في حيّز مخصوص مشكّلة منطقة تقاطع أصلية وأصيلة واحدة يفي بها النّص المسعديّ الواحد، وحسبك ما في ذلك وحده من وجوه الجدّة والإبداع، وهو ما يجعل نصّ المسعدي نصّا عتيدا عنيدا يحتّم ما أنف من إشتراطات في القرائية والدّراسة عند كلّ مقاربة جدّية.

وتكتمل فرادة نصّ المسعدي أو خصوصيّته بظاهرة الإقتدار في الأسلوب إذ يتبوّأ شاوا قصّيا متفرّدا يندّ عن المألوف وسائر ضروب التنميط. إنّه الأسلوب الجامع في غنائية شعريّة ومنطق خطابي بين مقتضيات الشّعر من بعض جهاتها ومقتضيات الخطاب من بعض الجهات أيضا، وكلّ ذلك في لغة روّضها المسعدي

فانقادت مطواعا تستوعب المراد بكفاءة تحمل المتلقّي على الإعجاب وتفرض على الخبير نشوة التّأثّر والإثارة والتّأثير. وفي تخصيص المسعدي لأدبه على هذا النّحو - شكلا ومضمونا وبنية - وجه من وجوه الالتزام عنده. . .

كذلك كان المسعدي في «حدّث أبو هريرة قال» وكذلك كان في «السدّ» وفي «مولد النّسيان» و«تأصيلا لكيان» ولعلّه لم يقصّر عن ذلك في بعض مقالاته في «المباحث» وفي محاضراته أيضا. . .

ولئن كانت مؤلّفات المسعدي قد زامنت فترة الحرب الثّانية بدءا في أثري- السدّ- و«حدّث أبو هريرة قال» فإننا نستطيع دون احتياط ولا تحفّظ أن نردّ المؤثّرات والمكوّنات لنضج محمود المسعدي واستعداده الأدبيّ - بحسب الأبعاد التّي سبق ذكرها- إلى مرحلة ما بين الحربين. وهذا المعطى التّاريخي مهمّ في رصد الخطّ البيانيّ لدى هذه الشخصيّة الفذّة في تاريخ الأدب العربيّ المعاصر، لأنّ المؤثّرات الموضوعيّة لازمة في مثل هذا المضمار، ومهما تكن قيمة المحدّدات الشّخصية والمؤهّلات الذّاتية ولو كانت في منتهى اكتمال العبقريّة فإنّها منهجيّا لا يمكن أن تنعزل عن الموضوعيّات بله أن تستغني عنها، خاصّة إذا كانت الدراسة تنصبّ على الالتزام لدى المسعدي».

إن المحددات الموضوعية إذا لم تكن مجسمة لخلفيات الأديب فإنها لا تعدم أن تفسرها وتعللها. وهذه المؤثرات الموضوعية أو المحددات الموضوعية كما تجسمها المرحلة التاريخية يمكن حصرها في العناوين اللاحقة :

أولا: هيمنة الإستعمار الأوروبي (الفرنسي والأنكليزي والايطالي) على معظم الوطن العربي. وتنامي حركة التحرر الوطني عبر مختلف الأشكال وفي شتى المظاهر ودرجات الثقافة والتفكير.

ثانيا: خضوع المجتمعات الغربية ومستعمراتها العربية لأثار الحرب الأوروبية ودوي نتائجها على مختلف الأصعدة.

ثالثا بروز خطوط التباين الإيديولوجي واستشراء ظاهرة التيارات والإتجاهات والمدارس في عامة مكونات الأدب والتفكير والفن وحتى السلوك الإجتماعي.

رابعا: احتدام ظاهرة الصراع الفلسفي والثقافي عامة وظهور حشد هائل من النقائص الضدية كالإشتراكية والرأسمالية والشرق والغرب والفردية والإنسانية والمثالية والمادية والأصالة والمعاصرة. . . إلخ.

خامسا: بروز التيار الوجودي الفرنسي خاصة ليصبح مرتكزا استقطابيا لدى المثقفين الفرنسيين الذين سموا القرن العشرين بعد الحرب الأولى «زمن القلق» (le siècle de l'angoisse) ومعلوم أن الفلسفة الوجودية هي التي نقلت كلمة «الإلتزام» من دلالتها المعجمية إلى «المصطلح» (un concept).

تلك هي المحددات الموضوعية بالنسبة إلى محمود المسعدي أما المحرر الأساسي - وهو الذاتي - فيمكن حصره في الآتي :

أولا: تأصل المسعدي عربيا وإسلاميا. ثقافة وتفكيرا ومنزعا وموقفا حضاريا. تأصلا تلقائيا طبيعيا بلا مراء ولا رياء ودون تكلف ولا تزلف. . .

ثانيا: إلمام مكين بسيرة الجهاد والإجتهاد والإستشهاد في مختلف السياقات والتجارب. ولم يخف المسعدي تأثره بذلك إلى حد الإعجاب ومن تلك السياقات تجارب الإنقطاع والتأمل. والممارسات المخصوصة كالرياضات الصوفية والخمريات.

ثالثا: انفتاح واع على التيارات المعاصرة في الفكر الإنساني ولا سيما الفكر الأوروبي إجمالا على وجه التخصيص.

رابعا: طبيعة نفسية صارمة حازمة جعلت المسعدي طاقة اندفاع نزّاعة إلى ما يراه الأرقى والأجدى الأفضل والأجمل.

خامسا : قدرة عجيبة على استيعاب التفاعل إلى حد الانصهار بين الذات الحضارية في أبعادها جميعا والآخر الأوروبي في مجمل عناصره ومفرداته الحضارية. فلم

يكن المسعدي منبتّا عن أصوله ولا منقطعا إليها كما أنه لم يكن تبعيّا للآخر في أي وجه من وجوه الاستلاب (l'alinéation).

إن جدلية التفاعل الحضاري في ذات المسعدي على تلك السلاسة واليسر قد عصمته من أن يعيش في أوروبا ما عرفه غيره من جيله وقبل جيله من أزمة «حالة الانبهار الحضاري». وإن فكرة الالتزام قد تولدت وتأصلت لدى المسعدي في خضم التفاعل الخلاق بين هذه الدوافع الذاتية والمؤثرات الموضوعية في مرحلة من مراحل التاريخ العاصف من خلال الفلسفة الوجودية أصلا. وقد تميزت علاقة المسعدي في هذا المنحى بالفيلسوف الفرنسي الماركسي الشهير والوجودي المتميز «جان بول سارتر» (J.P Sartre) وَتأثّر المسعدي بهذه العلاقة برغم تعدّد أقطاب هذه الفلسفة الأوروبية الحديثة من أمثال «كير كيكارد و«ألبير كامو».

وتحيلنا منهجية البحث في استقطاب الالتزام عند المسعدي على إبراز التلون العام الذي طبع أدب العرب في تلك المرحلة وأعني تلوين الرومنطيقية العربية. إنه التلوين العام الذي شمل عامة التعبير العربي الجديد أو النازع إلى التجديد منذ مطلع القرن العشرين انطلاقا من المدرسة المهجرية إذ طبعت الرومنطيقية العربية أدبنا العربي عامة بعد عصور التقليد وحركة الإحياء بطابع جديد. وأحدثت فيه منعرجا حاسما صوب المعاصرة والإنفتاح على الحداثة. فأبو القاسم الشابي تلميذ المهجر بلا منازع نجده في كثير من قسمات المشهد الأدبي الذي رسمه المسعدي ماثلا بوضوح. إنه يحضر لديه في الرؤى والخطرات الخيالية وفي بعض المواقف المرجعية كالموقف من منزلة الإنسان الفرد أو البطل أو النبي في سياق الإرادة والريادة والقيادة. وكذلك ازدواجية الرؤية إلى الشعب في ثنائية الإكبار والاحتقار... والواقع أن هذه النظرة الإزدواجية إلى الشعب قد سيء فهمها عند الشابي كما عند المسعدي لدى الكثيرين ولكن هذا مبحث آخر.

وينضاف إلى كل ذلك تأثر قوي بظاهرة الزعامة في علاقتها بأتباعها من ناحية وعلاقتها بأعدائها من ناحية أخرى. يستوي في ذلك ما كان من هذه الزعامة صغيرا محدود الأثر وما كان ذا أثر كبير. كما يستوي في ذلك أيضا ما كان يكتسب الولاء والتأييد من جهة المنظور الإنساني. وما كان يقتضي الرفض والتنديد. وفي السياقين نموذجا «لينين» و«هيتلار». أما في المحيط العربي فالأمثلة كثيرة في ذاكرة المسعدي من الأمير عبد القادر الجزائري وعبد الكريم الخطابي إلى محمد علي الحامي وعبد العزيز الثعالبي فعمر المختار... إلخ.

تلك إجمالا أرضية الالتزام في الأدب المسعدي. وهي شبكة الخلفيات التي يستند إليها. وتلك هي مرجعيته العامة والأساسية.

بيد أنّ هناك أمرا على درجة عالية من الأهمية في مثل هذا البحث حسب تقديرنا. وهو أن المسعدي كان واعيا بالتزامه وبوجوديته وبتسخيره أدبه في هذه الفلسفة تسخيرا هو عنده في حد ذاته التزام. فلم يضمن المسعدي مفاهيم الإلتزام والوجودية في آثاره تضمينا ليترك للدارس عناء البحث عنها وتأويلها. وإنما هو وظف تلك المفاهيم توظيفا كاملا وبنى عليها أدبه بنية تامة. واللافت للنظر أن المسعدي خارج نصوصه الإبداعية الإنشائية يحرص على إظهار وجوديته والتزامه إلى حد الادعاء والدعاية أحيانا ولكنه مع ذلك لم يتورط في تخصيص حيز للتنظير كما فعل «سارتر» في كثير من أعماله وخاصة كتابه «ماهو الأدب» (qu'est-ce-que la littérature ؟).

ومعنى ذلك أن المسعدي دون أن يقدم نظريّته كاملة شاملة في وجوديته والتزامه قد كان وجوديا ملتزما في أدبه الإنشائي ولم يخف تظاهرا بذلك في تصريحاته وإعلاناته ومواقفه... والوقوف على هذه الحقيقة يدفعنا من جهة الإنصاف والموضوعية إلى الحكم على المسعدي بالتقصير! ثم إن تسجيلنا لهذا التقصير في أعمال المسعدي يفتح بابا فسيحا لعديد الأسئلة... وللتأويل.

من تلك الأسئلة الدافعة إلى التأويل أن المسعدي إذ يتحدث عن الإلتزام لا يكلف نفسه أن يتعمق في المسألة. بل نجده يقتنع بما لا يقنع. ويقف عند حدود الخطاب السطحي الذي يرضي فضول المتعلم ولا يليق بالعالم المختص كالملتزم إذ يفسر نظرية في الإلتزام. ونحن نعجب لاستغناء المسعدي بمجرد التقريرات والتعميم في هذا الموضوع. من ذلك نصّ له في كتابه «تأصيلا لكيان» (ط 1/ 98-100) وهو مدرج ضمن الكتاب المدرسي المقررعلى تلاميذ الباكالوريا آداب. يقئل فيه المسعدي: «فالذين يتتبعون منكم تطور الآداب العالمية يعلمون بدون شك أن من أهم مشاغل الأدب والتفكير الفلسفي في عصرنا الحاضر أمرين هما الإلتزام من ناحية والوجودية من ناحية أخرى. ولست أعرف معنى هو أشد حاجة إلى التدقيق والتحليل ولا لفظا هو أفقر إلى الضبط والتعريف. ولا مفهوما هو أجدر بالتحديد والتوضيح. مما يكون شائعا على ألسنة الناس. مثل كلمتي «الإلتزام» و«الوجودية» وما يعنى بهما من معان...».

إن مثل هذا الكلام على لسان المسعدي يصلح تقديما مغريا لمقاربة فلسفية في الوجودية والالتزام ولكنه لا يفيد كثيرا إذا اكتفينا به ووقفنا عنده. فالمسعدي لا يعدو -في هذا الموطن- أن يقرّ بجملة من الأحكام تتعلق بالإلتزام والوجودية في علاقتهما بالأدب والفلسفة وبأفهام الإنسان في العصر الحاضر... ومجمل الرأي في كلام المسعدي في هذا الموطن أمران. هما الإغراء بالالتزام والوجودية المنتشرين في اهتمام الأدباء والمفكرين والفلاسفة أولا. والإقرار ثانيا بالغموض في المصطلحين كليهما.

بيد أن الواضح أيضا أن المسعدي يفصل بين الإلتزام والوجودية. وكأنهما مفهومان مستقلان عن بعضهما. وفي هذه النقطة كثير من الوهم عند الكثيرين إلى اليوم. ولسنا ندري ما الذي سوغ للمسعدي هذا الفصل بين المصطلحين غير ما يقتضيه مقام الخطاب عنده من نزعة التبسيط والحض والإغراء. لأن الفكاك بين مصطلحين - علميا - لا يبرره حتى الفصل المنهجي الذي تقتضيه طريقة التناول وإجراء المقاربة المعرفية. ولأن العلاقة بين الإلتزام والوجودية هي علاقة الجزء بالكل ولا حجة للمعاني المعجمية القديمة على معاني المصطلحات الحديثة. يستوي في ذلك شأن الالتزام والوجودية في اللغة العربية وفي غيرها من اللغات كالفرنسية مثلا (engagement et exixtentialisme) فمادة «التزم» ومشتقاتها قديمة قدم اللغة العربية. وكذلك مادة «وجد» ولكن المصدر «التزم» لم يتخذ دلالته الاصطلاحية (conceptuelle) إلا مع ظهور الفلسفة الوجودية. بل إن هذا المصدر الصناعي ذاته لم يجر في العربية إلاترجمة للمصطلح الأجنبي والفرنسي خصوصا في معنى النحلة أو المذهب أو الفلسفة (doctrine).

و مع ذلك. فقد حاول المسعدي تحديد المفهومين. فقال: «... أما معنى الالتزام فعريق في الأدب. لا يعدو - في معناه الصحيح عندي - أن يكون الأدب ملتزما لجوهري - الشؤون. منصرفا عن الزخرف اللفظي وعن الزينة الصورية التي هي لغو ووهم وخداع. الالتزام هو أن يكون الأدب مرآة لجماع قصة الإنسان وخلاصة مغامراته للكيان. وزبدة ما يستنبطه من أعمق أعماقه وألطف أحشائه من أجوبة عن حيرته وتساؤلاته... «اه. هكذا!.. لم يتحدث المسعدي عن «الإلتزام» وإنما تحدث عن «معنى الالتزام في الأدب». وحتى حديثه عن ذلك لم يخل من اضطراب. وإلا فكيف نفهم جملته: «ذلك أن الالتزام في الأدب لا يعدو - في معناه الصحيح عندي - أن يكون الأدب ملتزما لجوهري الشؤون؟..»

ويمعن الأستاذ المسعدي عبر منطق استدلالي ليجعل الالتزام قديما قدم الأدب الجيد في كل الثقافات والحضارات منذ الإغريق إلى اليوم: «فإن كان الأديب الملتزم هو هذا فإن القدماء قد عرفوه قبل أن يعرفه المحدثون وألفوا فيه مثل ما ألف الوجودية أم هو يتحدث عن الإبداع منذ القديم؟».

لقد كان بالامكان قبول هذه المفارقة العجيبة عند

المسعدي ليكون مفهوم الالتزام عنده «مخصوصا» لولا أنه رجع إلى الربط بين الإلتزام والوجودية. فهو يمضي في نصه نفيه عبر استقراء استدلالي إلى أن ينتهي إلى الحكم التقريري القاضي بأن الالتزام والوجودية وحدة فذة واحدة. هكذا ينقلها نقلا عجيبا من ثنائية ازدواج إلى وحدة اندماج. ويقرر مطمئنا فيقول «الحقيقة أن هذه الصلة المتينة القريبة جدا التي تربط بين الالتزام والوجودية لتكاد لقربهما أن تجعلهما شيئا واحدا وليس في ذلك أية غرابة». نعم ذلك لا غرابة فيه. ولكن الغرابة حقا في إسناد الالتزام إلى العصور العهيدة في الآداب المختلفة بينما هو وليد الفلسفة الوجودية في القرن العشرين!.. هذه الغرابة لا يزيلها إلا أن يكون مفهوم الالتزام عند المسعدي منعزلا عن سياقه التاريخي ومنبته الحقيقي وهو حوض الفلسفة الوجودية. فإذا كان الأمر كذلك فإننا نعتذر لأديبنا الملتزم في الحكم عليه في هذا المضمار بالذات بكونه مقصرا في حق الايفاء بما يحتّمه عليه مفهومه المخصوص للالتزام من صياغة نظرية خاصة تميزه. وتبوئه منزلة الريادة فيها.

أما أن يكون الالتزام – عنده – قديما قدم الآداب الجيدة ثم هو يرتبط بالوجودية بصلة «متينة قريبة جدا... تجعلهما شيئا واحدا» فالأمر يتجاوز الغرابة إلى عدم القبول.

ولعلنا نتمحل لأستاذنا الكبير محمود المسعدي ما يمكن أن يجيز موقفه من المسوغات فلا نجد إلا تبريرا واحدا نشك -قبل غيرنا. على واقعيته- في أن يكون مقنعا وهو أن المسعدي لم يكن متصديا جديا للقضية النظرية في موضوع الالتزام لا بمفهومه المخصوص الاحتمالي ولا بمفهوم غيره الواقعي من فلاسفة الوجودية. وأغلب الظن أن المسعدي قد كان يحاول تأصيل فكرة الالتزام وفكرة الوجودية بطريقة المستقطب المقتنع الذي يستقطب ويحاول الإقناع بالدعوة التي تقف عند الحد المدرسي القائم على التبسيط (vulgarisation) وإلا فما منعه من أن يخصّ الوجودية والالتزام بعمل نظري كما فعل «سارتر» في أعماله وخاصة «الوجودية مذهب إنساني» وكذلك «ماهو الأدب؟» ونحن نزعم – بحسب درايتنا بالالتزام والوجودية – أن المسعدي لا تعوزه الشروط العلمية ولا الواقعية لما يقتضيه العمل التنظيري في الموضوع.

والدليل على ذلك ما نلمسه في أدبه الإنشائي من عمق التمكن من الفلسفة الوجودية في بنائها وأدق تفاصيل نسقها وترابط حلقات الجزئيات فيها...

إننا بكل التواضع نفاجأالمتلقي اليوم بأن المسعدي قد استعاض عنوة عن التنظير بالإنشاء. وهذه حقيقة – عندنا – على جانب من الأهمية. ونحن نجازف برأينا في هذا الصدد. فإن اكتسب رأينا الإقناع والتأييد ذاك ما نريده وإلا فحسبنا ما يقتضيه الاجتهاد. ويغنينا في كل الأحوال أن يكون رأينا دافعا لتحرك العقول والأقلام.

وتعليلنا لموقف المسعدي ذلك يكمن في سببين أساسيين:

أما الأول فهو إيمان المسعدي بفاعلية الأدب الإنشائي في التأثير والإثارة وتيسير استيعاب المقاصد فيه اعتبار المرحلة التارخية المحددة التي يجتازها المجتمع العربي عامة. فسخر المسعدي – بهذه القناعة أو الاختيار[الواعي–] الأدب الإنشائي لتأصيل الفلسفة الناشئة. ولو بادر المسعدي بالتبشير في التنظير للاقى عمله الصدود والإعراض ولشمل ذلك الصدود والإعراض كافة إبداعه الإنشائي.

و أما الثاني فهو اطمئنان المسعدي للفلسفة الوجودية – كما يفهمها – واطمئنانه خصوصا للمتاح لديه منها اطمئنان التتلمذ والاتباع وليس اطمئنان الريادة والابداع. فجعل أدبه الإنشائي ضربا من التطبيق لنظرية هذه الفلسفة الوجودية في نسقها «السارتري» خاصة. وأبرز ما يتجلى ذلك في كتاب «السَدّ» وكذلك «حدث أبو هريرة قال...» وإلى حد في «مولد النّسيان».

ومهما حرص المسعدي بوعي وإرادة على الإخلاص ليكون تلميذا لهذه الفلسفة الفرنسية فإنه برغم كل حرصه لم يكن إلا تلميذا مفارقا. أو مخالفا. أو

منشقا. (un disciple dissident)

ذلك أن معطى ذاتيا في المستويين الفردي والحضاري قد ظلّ متحكما قسرا في تفكير المسعدي ووجدانه ومزاجه النفسي. وهو الإيمان العميق بالهوية التاريخية وأصالتها في تربة الذات بكل الأبعاد. وهذا المعطى المركزي في كيان شخصية المسعدي هو الذي عصمه من التصنيف ضمن تيار بعينه أو مذهب محدد أو فلسفة جاهزة. فكان المسعدي من هذه الجهة كنصّه تماما جامعا للأجناس الأدبية مستعصيا عن التصنيف ضمن واحد من الأجناس. وكذلك كان المسعدي. فهو الليبرالي المخالف لليبيرالية. والوجودي بمفهومه الخاص فيها. والمسلم بإسلامه النموذجي أيضا... ويجتمع كلّ ذلك متناسقا إلى حدّ التكامل في دائرة الإلتزام.

فالإلتزام عند المسعدي ليس فقط محددا للكيان الذاتي بل إنّه إلى ذلك محدّد للكيان الحضاري أيضا. فالبعدان يتكاملان تماما عند المسعدي إلى حد الإندماج فكأنهما عنده وحدة فذة يتحدّد من خلال الوجود أو الكيان. وإنّ هذا الإرتهان التلازمي بين «الأنا» فرديا و«الأنا» حضاريا هو الذي يمكن أن ندعي انّه مظهر الإضافة النوعية في أعماله من الجهة الفلسفية. وهذه الإضافة ذاتها هي المميز المهم من مميّزات الإلتزام في منظور محمود المسعدي. وهذه الإضافة تتجلّى في المقابلة الضّمنية الّتي يعقدها المسعدي بينه وبين الفيلسوف الألماني «نيتشة» في مستوى التّناص - العنواني بين «هكذا تحدّث زرادشت» وحدّث أبو هريرة قال...»

وإنّ الإضافة عند المسعدي لتتجلّى أيضا في نقطتين أخريين هامّتين في مستوى المأساة أو «التّراجيديا» (la tragédie) إذ حوّل المسعدي البطل في النّمط التّقليدي من مثير للإشفاق إلى مثير للإعجاب، وجعل النّهاية العدميّة في «الفاجعة» (la drame) ميلادا جديدا أو انفتاحا على حياة أخرى أو «بعث آخر». كذلك كانت نهاية غيلان في «السّدّ» وكذلك نهاية أبي هريرة في «حدّث أبو هريرة قال...» فكلتاهما كانت مثيرة للإعجاب محفّزة لهمّة الإنسان وإذكاء عزمه وحزمه وإرادته وطموحه وكلتاهما كانت تجاوزا وإنفتحا على المطلق أو ميلادا جديدا...

إنّنا نسلّم بأنّ المسعدي في أدبه الإنشائي وجوديّ بإمتياز. ومن ثمّة علينا أن نسلّم أيضا بأنّ الإلتزام ليس مذهبا قائما بذاته ولا فلسفة مستقلّة من جهة المنطلقات والغايات والمنهج. بل إنّ الإلتزام من مفردات الفلسفة الوجوديّة ذاتها، وحلقة من حلقات التّسلسل في نظامها الفكريّ، و لم يكتسب مفهوم الإلتزام هذه المنزلة إلاّ في نطاق الفلسفة الوجوديّة.

صحيح إنّ مظاهر الالتزام كثيرة ومتعدّدة منذ أقدم العصور في سير الإنسان وجهده وجهاده من المواقف والمعتقدات ومناهج التّفكير والتّجارب المتميّزة في شتّى مجالات الحياة، والصّحيح كذلك أنّ الإبداعات الأدبيّة قد خلّدت كثيرا من تلك المظاهر الإلتزامية منذ العصور الإغريقية... ولكنّ كلّ ذلك لا يعطي لفكرة الإلتزام ومضمونها أيّ بعد من أبعادها الإصلاحيّة ضمن الفلسفة الوجوديّة الّتي تحقّقت فقط في العصر الحديث، وخاصّة في تيّارها الفرنسي مع «جان بول سارتر» و«ألبيركامو». وضمن هذا السّياق منشأ الالتزام عند المسعدي سواء كان رائدا فيه أو كان متتلمذا.

ذلك أنّ الفلسفة الوجوديّة مع «سارتر» بالتّحديد قد شكّلت مفارقة جوهريّة مع الماركسيّة انطلاقا من الموقف من الانسان أصلا باعتباره المسألة المحوريّة في الوجود وفي الفلسفة، فبينما اتّخذت الماركاسيّة الإنسان وجودا إجتماعيا لا وجود له باعتباره ظاهرة طبيعيّة في المجتمع، نجد الوجوديّة تتّخذ الإنسان المفرد واعتبرته إفراز المجتمع وفق محدّداته الموضوعيّة جعلت الوجوديّة المجتمع كيانا موضوعيّا لا يعدو أن يكون تراكما كميّا وحدّدت قيمة الإنسان على المستوى الفرديّ. ثمّ إنّ الماركسيّة فالمجتمع مستجيب- رغم إرادته - للقوانين الموضوعيّة وهي قوانين المادّية الجدليّة...

فالوجوديّة بهذه المخالفة الفلسفيّة مع الماركسيّة في المنهج قد تأسّست فلسفيّا... ومن ثمّة جعلت

شرط «أنسنة» الإنسان «الوعي». فالإنسان ليس كائنا ثبوتيّا إستقراريّا وليس رقما بيولوجيّا وإنّما هو نسق متواصل الحلقات منطلقه «الوعي». وهو وعي بالذّات ووعي بالموضوع ووعي بعلاقة التّفاعل بين الذّات والموضوع. ولكنّ هذا الوعي هو منطلق وجود الإنسان فقط برغم كونه فيصلا بين الإنسان وأيّ كائن طبيعي أو فرد بيولوجي في شكل الإنسان. معناه أنّ الوعي شرط لازم للإنسان ولكنّه غير كاف لاكتمال الإنسان. وهذه المفارقة – على بساطتها وأهمّيتها – ليست غريبة عن تراثنا العربيّ القديم قبل نشأة الفلسفة العربيّة في الإسلام، وهي المفارقة الّتي نجدها عند المتنبّي وتلميذه أبي العلاء المعرّي في المقابلة التّفاضلية بين المنزلة الإنسانيّة والمنزلة الحيوانيّة باعتبار العقل فيصلا بينهما. فإذا أبدلنا العقل بالوعي وجدنا منطلقا من منطلقات الوجوديّة المعاصرة في الأدب العربي القديم...

ولكنّ الوجوديّة لم تكتف بهذا المحدّد الأساسي والمحوري الّذي هو «الوعي» وإنّما جعلته منطلقا في نسق متواصل الحلقات ليكون الإنسان «مشروعا» «un projet». هذا المشروع وعي، فإرادة، فحرّية، فالتزام بمثل أعلى يحدّد وجوده وجود الإنسان (un idéal) والوعي عند الوجوديّين كما عند غيرهم حسّيّ وعقليّ وهو مؤسّس «أنسنة» الإنسان ولكنّه لا يبلغ به إلى «إمتلاء الكيان» أو الكمال إلاّ عبر الالتزام. ومن أجل أن تكتمل للإنسان منزلته لا بدّ أن نستوفي شرائط الإلتزام في نسق تام، متقدّم أبدا إلى منتهاه في «المثل الأعلى» عبر الفعل الإرادي. وتلك الصّورة البطل أو نموذج الإنسان المكتمل. وهذه البطولة هي الّتي جسّمها غيلان وأبو هريرة : إلتزام فإقدام فاقتحام فإلتحام بالمثل الأعلى في الفعل نموذجيّ إستثنائيّ يتجاوز المألوف والمعروف والاجتماعيّ العامّ. ويترك دويّا... ويخلّد في التّاريخ.

إنّ الإنسان المكتمل عند المسعدي بهذا المفهوم للإلتزام بطل أو لا يكون أو قل إنّ الإلتزام عند المسعدي يقتضي من الإنسان أن يتجشّم حتميّا فعلا بطوليّا. فإذا قصّر الإنسان عن ذلك فهو برغم الوعي عاجز جبان وعليه لعنة المسعدي والإنسان. أمّا إذا كان الإنسان بلا وعي أصلا فإنّه إذن للحيوان.

والالتزام عند المسعدي درجة راقية في تطوّر مرتبة الإنسان، وليس متاحا لكلّ إنسان لأنّ الإنسان ذاته ليس مرتبة ثبوتيّة إستقراريّة تتميّز بالإطلاق نوعيّا في الطّبيعة، بل هو حركة ناميّة متطوّرة في مواجهة مستمرّة منذ البدء إلى النّهاية. والبدءللإنسان هو تولّد الوعي عنده la genèse de prise de (conscience) : وهو وعي حسّي أوّلا، فالوعي العقليّ، ثمّ الوعي الإجتماعي، وفيه موّجهة الإلتزام. فإن قصّر الإنسان عن هذا الإلتزام تردّى في هوّة العجز وكان كاذب النّفس، كاذب الغقل، كاذب الموقف. وإذا ركب موجة الإلتزام فإنّه لن يهدأ ولن يتراجع حتّى يلتحم بالمثل الأعلى عبر الارادة والفعل، وتلك الرّحلة المواجهة الوجوديّة وذلك نحت الكيان، وإثبات الذّات وجودا في الطّبيعة وخلودا في التّاريخ. وهذه التّجربة هي المشروع الإنسانيّ الّذي تكون فيه حرّية وخلق وحياة، وحسبك فذلك تألّه الإنسان. هكذا يكون الإلتزام كلفة ومشقّة ومسؤوليّة تقتضي أرقى درجات التّضحية لأنّها التّضحية بالذّات من أجل إثبات وجود ونحت الكيان، إنّها المعانات والمكابدة وحتميّة قدر الإنسان في المنزلة الوجوديّة وتلك عند المسعدي منزلة الإنسان الحقيقيّ ومادونها زيف وبطلان وعبثيّة في الوجود... فالإنسان دون الالتزام ليس إلا رقما بيولوجيّا أو وجودا حيوانيّا يزول بزوال الكيان المادّيّ، ويمضي دونما أثّر في الحياة، «وما أكثر الّذين يولدون ولا يبعثون». وهكذا يكون الالتزام عند المسعدي محدّدا أساسيّا لوجود الإنسان ومجسّما موضوعيّا لمعنى الحياة ووظيفتها في التّجربة الواقعيّة.

والالتزام بهذا المفهوم عند المسعدي يخضع الإنسان حتميّا لصراع مثلث الأبعاد:

صراع ذاتيّ يكون فيه الإنسان رهن الانشطار والتّنازع

الدّاخلي والإستقطاب الذّاتي، وكانّ ذلك يحيل على ثنائيّة العقل والتّنفس في التّراث العربيّ أو الجهاد الأكبر في الإسلام.

صراع أفقي بين البطل والجماعة، ويمكن أن نعدّه صراعا إجتماعيّا، وتتولّد فيه المأساة حين يكون البطل في قومه رائدا مكذوبا. وما أكثر الريادة المكذوبة في رحلة العرب المسلمين!

• صراع عمودي يحتم المواجهة بين البطل والحدود المطلقة إن دينيا وإن «لا دينيا». وهذا الصراع تجسيم حقيقي للمأساة. كان ذلك منذ وجد الإنسان سيظل دائما.

تلك هي بعض المرتكزات الأساسية في مفهوم الإلتزام عند المسعدي. وتلك بعض ملامح تمظهره وتجليات نسقه بقدر ما يسمح به مقام هذل الحديث. أما في الدراسة المستقصية ففي الموضوع شأن أخر.

و مهما يكن فهذا عمل لا يعدو أن يكون عناوين إثارة. ولعلي أفصل مجمله في لاحق الوقت إذا تيسر ذلك وعلى الله حسن التيسير.

*) نص المداخلة المقدمة بمناسبة الاحتفال بمائوية محمود المسعدي بمدينة قفصة يومي 11 و 12 نوفمبر 2011.



الأدب القوميّ في فكر المسعدي (*)

مجدي بن عيسى / جامعي، تونس

إنّ السؤال الذي تنطلق منه هذه الورقة يصدر عن تعارض ظاهريّ بين المكانة التي تحقّقت للمسعدي بوصفه ممثّلا للأدب التونسي، وبين موقفه المعارض لما كان يسمى بالأدب القومي، فكيف يمكن لواحد من كبار ممثلي أدبنا أن يكون معارضا لمبدأ وجود خصوصيّة مميّزة لهذا الأدب، ولو افترضنا عدم وجود هذه الخصوصيّة كما قد يذهب إلى ذلك من يحاول الدفاع عن المسعدي ومكانته، فلم الحاجة إلى تنصيبه علما من أعلامه؟

لقد وصف المسعدي القومية في الأدب بكونها ضربا من الحمق في افتتاحية العدد الخامس من مجلة المباحث سنة أربع وأربعين وتسع مائة وألف، كما كانت إجابته عن سؤال مجلة الندوة سنة ستّ وخمسين وتسع مائة وألف حول وجود الأدب التونسي بسؤال مقابل، قائلا: «هل في انتاجنا التونسي ما يثبت وجود الأدب التونسي؟» ثمّ يضيف: «إنّي أودّ شخصيّا أن لا يكون لنا أدب تونسي».

أمّا في مستوى إبداعه فلا نعثر في أعماله الأربعة على أيّ أثر للبيئة التونسيّة، سواء في مستوى الأطر التي تدور فيها وقائع الروايات والقصص زمانا أو مكانا، ولا في مستوى أسماء الشخصيات وسماتها.

على مستوى الابداع وعلى مستوى التنظير يبدو المسعدي رافضا لتسمية الأدب التونسي، غير مستعدّ لأيّ تنازل يمكن أن يهبنا بعض الطمأنينة التي ترسخ قناعتنا بأحقية هذا الرجل في تمثيل الأدب التونسي كما هو شأن الشابي في وطنياته على الأقل.

إنّ الرجل الذي قضى حياته مناضلا في سبيل القضية التونسيّة تحريرا للوطن أثناء فترة الاستعمار وبناء لدولته بعد الاستقلال، يترفّع في أدبه عن تونسيته.

في مقابل هذا «الجحود» الذي يعامل به المسعدي الأدب الذي رفعه إلى مرتبة الرمز، نعثر في بعض كتاباته على اعتزاز واضح لديه ببعض أعلام الفكر والأدب التونسيين، فإذا به يذكر شاعرنا أبا القاسم الشابي ضمن قائمة كبار الذين اعترف بفضلهم عليه إلى جانب كلّ من أبسان ونيتشه وجوته ومالرو، كما نجده يشيد بابن خلدون التونسيّ بوصفه مفكّرا من «أعظم مفكري العالم» والذي «كان يعيش في هذه البلاد التونسيّة بالذات»، كما نجده يعلن في افتتاحية العدد الثالث والعشرين من مجلة المباحث التي يرأس تحريرها عن رصد جائزة أدبية للأدب المكتوب بالعربية في تونس من أجل «تشييد صرح ثقافيّ متين الأركان يربط ماضيها بحاضرها ومستقبلها، ويبعث فيها روحا تواقة إلى

الحياة، متعالية إلى الحرية واستقلال الذاتية، طموحة إلى أسمى منازل الشرف الإنساني والرفعة المعنوية».

ولكن هل كان مفهوم الأدب التونسي قائما في الفترة التي أبدع فيها المسعدي ووضع كتاباته؟ ألا نقع في التجني على أديبنا ونحن نطالبه بأمر لم يكن مطلوبا أصلا ولا وقع تداول مفهومه؟

I ـ في الأدب القوميّ والدعوة إليه :

بالعودة إلى تاريخ الأدب التونسي نستطيع أن نرصد أولى الدعوات إلى أدب تونسي صميم في دعوة زين العابدين السنوسي ضمن المقالات التي كان ينشرها في الصفحة الأدبية بجريدة النهضة ابتداء من أكتوبر سنة 1927، والتي قدّم فيها مفهوما للأدب القومي يرتكز على مضمونه المحليّ، ما يسمح للأدب بتمثيل «النفسيّة التونسيّة في الأدب العربي الذي يكتبه التونسيون»، داعيا إلى الخروج من التقليد ومن اجترار أو معارضة التراث القديم، والاعتناء بالعقائد المحليّة والمناظر التونسيّة وآثار البلاد، وإلى التعبير بصدق عن الحياة الواقعيّة.

يتنزل هذا التصوّر ضمن دعوة السنوسي وبعض مجايليه إلى مذهب الواقعية في الكتابة السردية خاصة على اعتبار حاجة الأدب المكتوب في تونس إلى الخروج من عباءة التراث وتقليده إلى الواقع الوطني والبيئة التونسيّة، منطلقا في دعوته تلك من «معطيات تونسية بحتة، فقد استثاره اعتناء الطوائف الأجنبية المتساكنة في تونس وخاصة الفرنسيين بكتابة القصّة التونسية والقصيدة التونسية باللغة الفرنسية، يضمنونها عادات البلاد وأساطيرها وأجواءها، فأراد استفزاز همم الكتاب التونسيين لينسجوا على منوال الأجانب ولينشؤوا أدبا عربيا تونسيّا»، ولكنّ هذه الدعوة سرعان ما ستتحوّل إلى خصومة واسعة حول مسمى الأدب القومي، وهي الدعوة التي سيصفها أديبنا محمود المسعدي بكونها ضربا من الحمق، وسيعمل على دحضها واقتراح بدائلها.

ففي سنة 1930 ينشر محمد البشروش مقالة بعنوان «دعوة إلى خلق أدب قوميّ» دعا فيه إلى مسايرة الدعوة المصريّة بقيادة لطفي السيّد ومناصرة محمود تيمور وحسين هيكل وسلامة موسى، لتكوين أدب قوميّ لكلّ قطر من أقطار البلاد العربيّة يصف عادات سكّانها من حضر وقرويين ويصوّر بلادها وأريافها وطبيعتها بما فيها من جلال وجمال فيكون «لكلّ بلاد عربيّة أدب تُتلمّس فيها روحُها ونفسيّتُها وتظهر به للعالم أمّة مستقلّة لها مميّزاتها».

وبغضّ النظر عن الخلفيات التي تقف وراء هذه الدعوة ذات الأصل المصريّ، (تلك الخلفيات التي أدى انكشافها إلى ردود عنيفة قبل كثيرين)، فإنّ محمد البشروش لم يطمح من وراء إطلاق دعوته إلى تكوين أدب قوميّ تونسيّ لأبعد من طموح السنوسي في أن يكون للأدب التونسي حضوره ضمن الآداب العربية، باعتباره ناقلا لروح البلاد التي أنتجته وصورة لنفسيّة التونسيّ بعيدا عن سلطة التراث وسمة التقليد التي كانت سائدة في عصرهما. ولذلك فلم تكن الدعوة مرفوضة تماما لدى الكثير من أعلام تلك الفترة من أمثال علي الدوعاجي ومحمد الحليوي وأبي القاسم الشابي نفسه على ما تشير بعض يومياته.

ضمن هذا السياق من الجدل حول الأدب القومي والذي يتواصل صداه إلى سنوات أخرى بعد سنة 1930 يتنزّل موقف المسعدي من هذه القضية في افتتاحية مجلة المباحث رافضا لدعوة الأدب القوميّ، واصفا الدعوة إليه بالحمق.

فما هي خلفيات هذا الرفض؟ وما هو التصوّر البديل الذي يقترحه المسعدي، للنهوض بالأدب التونسي من التقليد الأعمى للتراث ولإلحاقه بالآداب الحيّة الخالدة؟

يمكن ردّ هذا الرفض إلى سببين: ظاهر وباطن، أمّا السبب الظاهر فما تنطوي عليه هذه الدعوة من

مضمرات شعوبيّة هدّامة، لا تخدم القضية الوطنية في التحرر والنهوض قدر خدمتها لنوايا المستعمر في إضعاف الذاتية الوطنية وتفسّخ مكامن قوّتها. وأمّا السبب الباطن فيتعلّق بتعارض هذه الدعوة مع تصوراته الخاصة للأدب بوصفه فنّا ورسالة في آن.

لم يخفَ على أديبنا الخلفيات الأيديولوجية التي تقف وراء دعوة لطفي السيّد لتكوين أدب قومي، من حيث أنّها دعوة إلى قطع العلائق التاريخيّة الممتدة بين الشعوب العربية في اللغة والدين، وهي العلائق التي تكوّن جوهر التميّز الحضاري الذي يقف سدّا منيعا أمام الاستعمار ورغبته الملحّة في احتواء الشعوب المستعمرة، وكثيرا ما دافع المسعدي رغم ثقافته الغربية المكينة عن عروبة تونس وانتمائها الإسلاميّ، حيث يقول: «قديما فرضت رومة نفسها على هذه البلاد فرضا، فإذا رومة لا يبقى منها بعد استعمار دام ستّة قرون إلاّ أطلال قرطاجنّة، أمّا الإسلام فتبقى مآذن مساجده التي لا تبلغ شيئا من قوة حجارة الحنايا ولا من رخام أقواس النصر، مالم يستطع بقاءه الحديد ولا الرخام، تدوم ثلاثة عشر قرنا ولا تزال دائمة» ثمّ يضيف: «إنّ افريقيّة شرقيّة قبل أن تكون غربيّة، وإنّها ساميّة روحانيّة، قبل أن تكون آرية مادية، وإنّا شرقيون، عرب ومسلمون كالعرب، وساميون كاليهود، ولن نكون أبدا شيئا آخر».

فالمسعدي لا يكفّ عن الحديث عن الذاتية التونسيّة، ولكنه لا يؤمن بوجودها خارج رابطة العروبة والإسلام، وهو فحوى افتتاحيته للعدد العشرين من مجلة المباحث والتي جاءت بعنوان: «العروبة والإسلام في الذاتية القوميّة التونسيّة»، فجعل العروبة والإسلام معا أساسين للذاتية الوطنيّة التونسية. كما يؤكد في أكثر من موضع في كتابه تأصيلا لكيان عن الترابط الأكيد بين الذاتية التونسيّة والبعدين العروبي والإسلامي فيها، فها هو يتحدّث ـ تمثيلا لا حصرا ـ عن سياسة التعليم في تونس إبان فترة الاستعمار ونزعاته المتجهة حينا إلى الغرب وحينا آخر إلى الشرق، واصفا الأولى بالاستعمارية والثانية بالنزعة التونسية «الرامية إلى استبقاء وإحياء الثقافة العربية الإسلامية، التي هي جماع ذاتية تونس منذ 14 قرنا» على حدّ عبارته.

تلك إذن هي الأسس التي يقوم عليها تصوّر المسعدي للثقافة التونسية التي منها ذاتيتنا الخالصة لغة ودينا، وعليها (أي تلك الأسس) سيقيم أديبنا تصوّره للأدب القوميّ، في مواجهة الدعوات الرامية إلى الانكفاء على الذات أو الاضمحلال في الغرب.

II ـ الأدب القومي في فكر المسعدي :

يقول المسعدي في حوار مع مجلة الندوة سنة ستّ وخمسين وتسع مائة وألف: «أودّ شخصيا أن لا يكون لنا أدب تونسيّ في المعنى الضيّق كما يتصوّره الناس عادة، بل أتمنى أن لا يكون لنا إلا أدب يكون فرعا من فروع الأدب العربي عامة، ويكون في ضمنه وبواسطته شعبة من الأدب العالمي الأصيل».

ههنا يحدّد أديبنا منطلقاته: فالأدب التونسي هو أدب عربيّ بالأساس، بل هو فرع منه بالتحديد، وكونه فرعا يحيل على البعد الزمني منه، إنّه أدب عربي حديث يتّصل بأصل وجذور عريقة في القدامة، ولذلك فهو يرفض التقليد الأعمى للقديم والنسج على منواله، بل يدعو إلى أن يستفيد منه الكاتب الحديث، بما يحرّر الطاقة الحيوية الكامنة فيه ويترجمها الكاتب الحديث إلى حياة، كما يترجم الغصن حياة الشجرة ويكون دليلا على حياتها بما يطرحه من زهر وثمر وأوراق غضّة يانعة. يقول المسعدي في هذا الصدد: «إن أردنا أن نشيد مدنية حقيقيّة أصلها ثابت وفرعها في السماء، فلترد أنفسنا الظمأى ثقافتنا العربية الإسلامية، ولنحيي ما اندثر منها، ولنتخذها أساسا متينا نبني عليه مدنية جديدة تقود البشر من جديد كما قادتهم من قبل، فتخلصهم مما أصابهم من حيرة وارتباك». وإحياء

المندثر من الأدب لا يعني التقليد، بل يعني تحرير القيم الحيويّة التي قام عليها الأدب العربي القديم وإعادة إنتاج العبقرية التي وسمتها خلال تاريخها المجيد وهو معنى الأصالة كما يحدّدها أديبنا، حيث يقول: «الأصالة التي تقرها سنّة الوجود، ويحتملها ويضمن بقاءها الامتداد التاريخي، هي الوفاء في النوعية والطرافة والطاقة الخلاّقة للذاتية القومية الثقافية التي تنتسب إليها وتروم السعي إلى بعثها وتجديدها، الأصالة هي أن تقيم الدليل على أنّك قادر على إضافة حلقة جديدة قيّمة طريفة لسابق حلقات ثقافتك وحضارتك، وعلى أنّ عبقريتك أو عبقريّة أمتك لا تزال قادرة على إنجاب غزالي حديث وابن خلدون جديد يفتح فتحا علميّا آخر، او شعراء محدثين يستنبطون أنغاما شعرية جديدة كالذين استنبطوا قبلهم الموشحات، ولا يكتفون بنقل طريقة الشعر الحر من الغير».

تلك هي الأصالة عند أديبنا، تحرير لروح العبقريّة الكامنة في التراث، وإحياء لها، ولكن السؤال يظلّ مطروحا حول السبل الكفيلة بذلك؟ بأيّ العيون ننظر إلى التراث؟ وما هو المجهر القادر على جعلنا نبصر تلك الكوامن الحيويّة؟

ههنا يقدّم المسعدي الشقّ الثاني من اقتراحه البديل، ويتمثّل في ثقافة الآخر الغربيّ، ذلك أنّ المسعدي لم يرفض الأخذ عن الغرب في ثقافته وآدابه، ولعلّنا نجد في حديثه السابق عن الأصالة ضالتنا وهو لا ينكر على الشعراء أخذهم طريقة الشعر الحر من الغير، بل ينكر عليهم الاكتفاء بالأخذ دون إعمال العبقريّة العربيّة في إبداع أنغام شعريّة جديدة.

إنّ الأخذ عن الغرب مشروط لدى أديبنا بالهضم والتمثّل، أي العودة بالآداب الغربية إلى المشترك الإنساني، حيث ملتقى كلّ آداب الشعوب على اختلاف الألسن والأزمنة، يقول المسعدي في هذا السياق مفسرا خطورة الأخذ من الغرب: « لتحذر بلادنا والعاملون الصالحون فيها من أن يظنّوا أنّ الأخذ عن الثقافات الأجنبية وحده علاج كاف ناجع، فالمسألة قبل كلّ شيء مسألة هضم فكريّ للمواد الأجنبية المنقولة، هضما يقلبها إلى ما يلائم طبع الذاتيّة والشخصيّة العربيّة الإسلامية، وإلاّ كان النقل مسخا والأخذ فناء».

ولكن كيف يتمّ الهضم الذي يقلب الثقافة الغربية إلى ما يلائم طبع الذاتيّة؟

يمثّل المشترك الإنسانيّ جوهر العمليّة في فكر المسعدي، فالإنسان هو ذاته في كلّ مكان، ومعاناته هي نفسها كما يعتقد المسعدي، وكما رآه في آداب الشعوب جميعا، يقول المسعدي في تعريفه الأدب: «الأدب مأساة أو لا يكون، مأساة الإنسان يتردّد بين الألوهية والحيوانيّة...» ثم يضيف: «على هذا النمط فهمت الأدب جميع الأمم التي خلّد التاريخ آدابها، من الهند إلى اليونان، ومن العرب إلى الإفرنج».

لكن هذا المشترك الإنسانيّ لا ينكشف لنا من تلقاء نفسه بل هو في حاجة إلى مفهومين عزيزين على المسعدي وفكره، هما مفهوما : الوجوديّة والالتزام، وكلاهما مفهوم تبلور ضمن الفلسفة الغربيّة، ووجد له صدى كبيرا لدى المثقفين العرب زمن التحرّر وبناء الدولة الحديثة، أمّا الوجوديّة فتقوم على اعتبار «الوجود متقدّمات على الماهيّة، وانّ للإنسان مطلق الحريّة في الاختيار، يصنع نفسه بنفسه، ويملأ وجوده على النحو الذي يلائمه». وهذا التصور من شأنه أن يكون أداة يقرأ بها التراث وينظر من خلالها إلى الثقافة الغربيّة، بحثا عن المشترك الإنسانيّ الذي يلخصه المسعدي في مأساة الإنسان وهو يكدح من أجل أن يملأ وجوده ويثبت ذاته بين عواصف العجز والشعور به، أمام القضاء، أمام الموت، أمام الحياة أمام الغيب، أمام الآلهة، أمام نفسه... على حد عبارته.

أمّا الالتزام فمفهوم متفرع عن الفلسفة الوجوديّة من

حيث أنّه يعني «الاهتمام بتعديل الحاضر في سبيل بناء المستقبل، وهذا لا يتحقّق إلاّ بالحريّة، لأنّ الحرية كما يقول سارتر هي التزام الحاضر ببناء المستقبل، وهي أيضا تخلق مستقبلا يعين على فهم الحاضر وتغييره».

بهذين المفهومين يتصدى أديبنا للتراث يعيد قراءته، فيقرأ أبا حامد الغزالي، وأبا العتاهية، وأبا العلاء المعري ويستخرج من سيرهم المشترك الإنساني الذي يلتقي فيه العربيّ المسلم مع الغربيّ المسيحيّ والإغريقي الوثنيّ، من أجل أن يقيم صرح الأدب التونسي الحديث الذي يستمدّ من العروبة شخصيته ومن الإسلام روحانيته، ويقدّم مساهمته الأكيدة في الأدب الإنسانيّ وهو يعالج مشكلة الإنسان الكادح من أجل بناء المستقبل، ذلك الأدب هو الأدب الخالد عند أديبنا، «والذي لا يختلف من حضارة إلى حضارة ولا من أدب إلى أدب، سواء في ذلك أدب اليونان والأدب العربي والأدب الهندي والأدب الغربي، هو الأدب الذي تركه لنا النوابغ من البشر الذي اضطلعوا بمغامرة الكيان البشريّ وعاشوا الوجود الإنساني، على أجمل وجه وأكمله وأسماه» على حدّ عبارته.

على أنّ المسعدي وهو يقارب التراث والآداب الغربية بمفهومي الوجوديّة والالتزام، لا يقرّ بخلوصهما للمنجز الفلسفي الغربيّ، وإن أقرّ في مداخلة له أمام الأدباء العرب في مؤتمرهم المنعقد بليبيا سنة سبع وسبعين، بأن المفهومين هما «من أهمّ مشاغل الأدب والفكر الفلسفيّ في عصرنا الحاضر»، حيث يقول: «الحقيقة أنّ المحدثين لم يكتشفوا إلاّ لفظتي الالتزام والوجوديّة، أمّا معنى الالتزام فعريق في الأدب، قديم مثل قدم كلّ أدب أصيل وكلّ تفكير صميم» (ص99).

وبذلك يعمل المسعدي على «هضم» المفهومين ضمن الذاتية الثقافيّة، ويحيلهما إلى المشترك الإنسانيّ، حيث «يحيل اللفظتين من حيّز معنويّ محدّد مشحون بقيم العصر إلى حقل دلاليّ أوسع يضرب بأعماقه في الماضي، فيمتزج الحقلان الدلاليان، وتختلط مفاهيم قديمة بجديدة، وتصير المعاني لا تربض على رؤية فلسفية معيّنة، لأنّ الكاتب شاء لها أن تنزع منزعا إنسانيّا مطلق الأوساع».

الخـاتمـة :

هكذا إذن يهدم أديبنا تصوّرا ويقيم على أنقاضه تصوّرا جديدا، أكثر أصالة وانفتاحا وإخلاصا لروح الأمّة.

فإذا كان المسعدي قد رفض مفهوم الأدب القوميّ الداعي إلى الانغلاق على الذاتيّة التونسيّة الشعبويّة الضيّقة، فأنّه رأى في المفهوم محدوديّة لا تليق برحابة العبقريّة العربيّة عبر تراثها المديد، ولا تتناسب مع الروح التونسيّة الطامحة إلى التحرّر والرقيّ ومعانقة الحضارة من جديد بعد مكائد الاستعمار ومعرقلاته.

لقد استطاع المسعدي أن يرسم بفكر نيّر ومنفتح، وبثقافة مزدوجة أصيلة ملامح المشروع التونسيّ في الأدب، من أجل أن يكون أدبنا عربيّا في روحه إنسانيّا في طموحه، وقد وجد في التراث العربيّ وفي الفلسفة الوجوديّة، في مفهوم الالتزام خاصة المجال الرحب ليبدع أدبا ملتزما بقضيتي التحرّر والبناء اللذين ظلاّ الشغل الشاغل لجيل كامل من الأدباء العرب في المغرب والمشرق.

*) نص المداخلة المقدمة بمناسبة الاحتفال بمائوية محمود المسعدي بدار الثقافة قرمبالية، يومي 12 و 13 نوفمبر 2011.

المسعدي : المنزع الوجودي المتعالي في الأدب التونسي الحديث (*)

خالد التزمي / باحث، تونس

بدا لي في الأفق، وأنا مازلت على الشاطئ، أنّ الأمثولة الوجودية الشهيرة القائلة: "إنّ حقيقة الاخفاق هي التي تؤسس حقيقة الإنسان". تلخص أو تحوصل منزع الأديب المرحوم محمود المسعدي في الفكر وفي الأدب وفي الحياة. وقد عرف المسعدي سياسيا قبل أن يعرف أديبا أو مفكرا وذلك عند السواد الأعظم من الناس. وقد يحلو لي أن أتساءل في هذا السياق – أتراه سيصبح شهيرا على الصورة التي نعرفها إن لم تدفع به السياسة إلى الواجهة ليدفع هو من ثمّ بنفسه كأديب إلى الواجهة؟ –

وبالمناسبة كذلك أسوق ملاحظة، وهي أننا في حاجة إلى أحد المقربين من المسعدي ليكتب لنا سيرة حياته وفكره، باعتبار أن جوانب عديدة من حياته مازالت غامضة عن الدارس أو الناقد.

وبادئ ذي بدء أقول: إنّ كلّ مفكّر يعكس الأصول والمنابع التي نهل منها كما يقال.

الكتابة الأدبية: مراجعها في أدب المسعدي:

لا يصحّ الحديث عن محمود المسعدي الأديب ولا يستقيم إلا إذا أدرجناه في سياقه التاريخي والاجتماعي. والموضوع الذي نريد أن نتحدث فيه وكما حدده لجنة الاحتفال بمائوية المسعدي المنبثقة عن جمعية أحباء المكتبة والكتاب بقفصة والذي اخترته هو: "الكتابة ومراجعها في أدب المسعدي". والمقصود به كما فهمت، الخلفيات الابيستيمية التي حددت أدب المسعدي وأخرجته على الصورة التي وصلتنا. ومن هنا أقول إنّ كلّ مفكر أو كاتب أو أديب يتوجه في قراءاته وينطلق في معالجة هواجسه النفسية بالضرورة من جملة قضايا تتعلق بمجتمعه وعصره والتي سيستوحي منها أخذا وعطاء نقدا وتمحيصا. ومن أهم القضايا التي كانت ملحة بدرجة قصوى بين الحربين في تونس هي الصراع بين الثقافة التقليدية والتي كان يحمل لواءها جامع الزيتونة والثقافة الحديثة التي كان يتزعمها المحدثون من أبناء الصادقية أو المعاهد الثانوية التي ركزها المستعمر مثل "ليسي كارنو". مثل هذه المعاهد وأضرابها أوجدت شريحة اجتماعية من الفرانكونيين الذين تنكروا للثقافة العربية باسم الحداثة والمعاصرة والتنوير، وإلى اللغة العربية باعتبارها العائق أو المعوّق عن اللحاق بركب ثقافة الأمم المتحضرة.

إنّ فترة ما بين الحربين التاريخية كما هو بديهي تعكس في بلادنا وفي سواها من البلدان العربية توترا ومخاضا ولّد جوا يمور بالمتناقضات وانعكس

على المستوى الثقافي في زخم من الرموز والمجازات على جميع مستويات الخطاب السياسي والاجتماعي والأدبي. فلعبت تلك التناقضات دور الوظيفة النهضوية على المستوى الرمزي. وأهم ما أثار المسعدي وهو في ذلك الخضم من المتناقضات البحث عن التوازن النفسي وحقق أهم جوانبه بعودته إلى التراث العربي الاسلامي عقيدة مثل القرآن الكريم والسيرة وفي شتى المؤلفات الشهيرة كالجاحظ وغيره من المؤلفين والكتّاب. والدعامة الثانية وجدها المسعدي في التراث الغربي في جانبه التراثي اليوناني (التراث الاسطوري بصفة خاصة) ثمّ اعتنق من التراث الغربي الذي عاصره المسعدي التيار الوجودي، وخاصة منه كتابات كارل ياسبيرز، وألبير كامو. وعندما وحّد المسعدي في ذاته بين هاذين المنزعين حقق على المستوى الذاتي – التوازن النفسي – وهو في الحقيقة توازن، نواته اجتماعية ثقافية وهو كما يقول جيلبير دوران: "ردّ فعل دفاعي وطبيعي ضد إحباط ما" وهو ما تجلى بصفة خاصة في روايته "السد".

بهذا المعنى تجنب المسعدي أن يكون مثقفا تقليديا وتحاشى أن يكون فرانكفونيا، فقد حارب فكرة أن التراث العربي وسواه لم يعد صالحا لليوم وخاصة حين نجح في منهج التوفيق بين الثقافتين ولابد هنا من التفريق بين ذاتية الشعب التونسي في ذلك الحين الرازح تحت كلاكل ثلاث: شرطة البايات العثمانيين، الاستعمار الفرنسي، فئات الكومبرادور والمتنفّذين وبين تجربة المسعدي المثقف الصادقي والجامعي خرّيج السربون، فمعاناته الثقافية والفكرية هي متعالية وهي أشبه ما تكون بنوع من التفلسف، والتفلسف كما هو معروف عند كارل ياسبيرز على الأقل هو فعل باطني أصلا وتجربة ذاتية فذّة لا تتكرر عند شخص آخر.

إنطلاقا من هذا استمد المسعدي من الفلاسفة الوجوديين هذا التصور وجسده في السد. ومعنى ذلك أن الوجود وجودان: وجود ميتافيزيقي لا تدركه إلا الذات الشاعرة أو المتفلسفة والوجود الواقعي الموضوعي بوصفه وجودا قوامه التجربة الجمعية والتي يصعب إدراكها وتحديدها. وكما قلنا فإن المنهج الذي اختاره المسعدي الثقافة اليونانية من جهة والثقافة الغربية المعاصرة دفعاه إلى التحاور النقدي مع التراث العربي وهو الذي جعله بهذا المعنى أو ذاك منتميا إلى هذا التراث وقد أصبح ذلك سمة بارزة في كل ما كتب وأنجز. فالقضايا التي قاربها تعدّ مساهمة إيجابية في النهوض بالأدب العربي الحديث في تونس. سوى أنّ وعي المسعدي بما تمثله من عيون التراث العربي والغربي لم تمكنه من الإجابة عن الأسئلة القلقة عن الحقيقة والمآل سواء على المستوى الذاتي أو الجمعي مما جعل نظرته أو رؤيته الأدبية الممتزجة بتلوينات فلسفية لا تتعدى الدوران أو المراوحة بين الوجود الحاضر والوجود الماضي الذي يتخذ له محورا تجربة التواصل.

وقد رأى المسعدي في ذلك بذرة تفرده الحرّ.

إلا أن ذلك التواصل يتضمن بالضرورة الإخفاق من حيث أن المسعدي جعله الحقيقة التي تتحقق منها كل حقيقة أخرى وهو ما أوضحه في "السدّ" ساعة تصطدم أبطاله بحاجز لا يستطيعون تجاوزه وتخطيه وهو المتمثل أساسا في فقدان الثقة بالعالم وبالآخرين كانوا من كانوا أبطالا سياسيين أو أناسا عادين أو قديسين. فبدا وكأن المسعدي يخطط سلفا وعن وعي منه لمشروع فاشل فالأصوات التي استحضرها مثلا تجانب الحقيقة بمعنى من المعاني وهي الحقائق التي سعى إلى توكيدها أفلاطون وأرسطو. وكذا الشأن بالنسبة للتراث العربي وقد تجنب المسعدي أو ضرب صفحا عن ابن رشد وابن طفيل وابن خلدون، ولم يشر إلى أيّ منهم في جميع كتاباته كما اعلم.

وهنا نضع سؤالا: هل إن المسعدي في مسعاه الفكري والفلسفي كان ميالا إلى فلسفة العلو كما يسميها البعض والترونسودونتالية كما أبقى على تسميتها البعض الآخر وقد يكون المسعدي نحا هذا المنحى سعيا منه إلى تشكيل حياته تشكيلا عقليا يتجاوز به التجربة الحياتية ذاتها من حيث أن ذلك التسامي يقربه من أناه العميقة وحقيقتها الوجودية. فالسدّ كما قلت وهو أهم أثر ابداعي عنده يحاكي أسطورة سيزيف كما هي في مسرحية لألبار

كامي فهي في رموزها تعكس أو تحاكي الوعي المتخيل كما يقول سارتير والسد يمكن اعتبارها نوعا من "المخدّر السلبي" وقناعا يقيمه الشعور لمواجهة عبثية الحياة في موقف ينهض به أبطاله الذين لا همّ لهم غير تخيل الموت. فأن نتمنى الموت كما يقول جيلبير ديرون راحة، هو نوم فكأننا بذلك نقتل الموت وهميا ونقوض أركانه. كلّ ذلك لا يخرج عن نطاق الرمز. وما سيبقى من كل ذلك هو الأدب وفعلا وقد بقي السدّ كأثر، في حين تلاشت معانيه واضمحلت رموزه وتبخرت دلالاته.

واستخدام الرمز الأسطوري في أدب المسعدي سواء الذي يستمده من التراث العربي أو الذي يستمده من الميثولوجية اليونانية أوقع أدب المسعدي كله في ورطة وحصره في زاوية ضيقة. ذاك أن الترميز كما يقول علماء النفس يعبر عن معاني ميتة أو جامدة. والأخطر من ذلك أنه يمنع العقل من النظر إلى الأشياء الواقعية نظرة موضوعية ويحول الدنيا كلها إلى عالم رمزي متخيل أو موهوم يصبح الإنسان فيه مجرد ظاهرة كونية مرضية وعرضية بائسة.

ومن هنا فإن نظرة المسعدي إلى الأدب كانت نظرة من يريد أن يجعل من الكتابة عملا يلمس جذور الحقيقة الخالدة التي تتخطى حدود المكان والزمان واختلاف الآراء والمذاهب والأصول والغايات كما يقول عبد الغفار مكاوي. هذا إذا تخلى عن خصوصيته في التبجح بالصوت وتلاشى في روحانية هي الصمت الأبدي باعتباره الحقيقة الخالدة التي بإمكانها أن تستوعب الحق الشامل والحقيقة المطلقة.

ومادام الادب صياغة واعية فهو لا يستطيع أن يتخطى القواعد التي تلزم العقل وهي غالبا ما تحول دون إيقاظ الحقيقة الشاملة الكامنة فينا وفي كل ما يحيط بنا (نفسه ص. 18).

وإذ يقيم الأدباء مثل هذه المناسبة للمسعدي فلشعورهم بأنهم ينتمون إليه، إنهم يحاولون أن يجدوا عنده أسبابا تشدهم إلى الاستمرار في تعاطي الأدب والبحث فيه وفي شخصياته الذي هو جانب مهم من الأدب. فلن يفهم الأدب إلى من فهم أعلامه. وبالمناسبة نطرح على أنفسنا السؤال: ماذا يمكن أن نفهم من أدب الماضي وكيف يمكن أن نفيد منه في فهم الحاضر ليكون لنا حافزا على التقدم والاستمرار لاكتشاف ما لم يكتشف بعد؟

*) نص المداخلة المقدمة بمناسبة الاحتفال بمائوية محمود المسعدي بمدينة قفصة يومي 11 و 12 نوفمبر 2011.

الفردي والجماعي في مفهوم أدب المسعدي :
الإرادة بين المعنى الفردي والمعنى الجمعي (*)

نصر الدين الزاهي / جامعي، تونس

يتعاظم البحث في أدب المسعدي بقدر ما نكتشف ثراء في تجربته الفنية.

فإلى أي سبب يردّ ذلك ؟

يقول الأستاذ طرشونة إن ذلك بسبب «ما يتميز به من عمق في أبعاده الفكرية ومتانة في بنائه الفني وقدرة على ابتكار الصور جعلته بحق أخصب تجربة وجودية في الأدب العربي المعاصر».

فكيف يتحدد مفهوم الإرادة في أدب المسعدي؟

تفهم الإرادة الحرة على معنيين

- حرية الإرادة التي تخص الفاهمة L'entendement وهي الإرادة في تعارضها مع الأهواء.

إن هذه لا تتاح لكل إنسان ذلك أن النقص في الذهن أو استعماله الناقص يرافق فعلها. ثم إن الضغط الصادر عن الأهواء يحدّ من حريتها.

لقد أكد الفيلسوف الرواقي Zénon de cittum (1) أنّ الحكيم لا يبالي بانفعالات اللذة والألم في نفسه إلى درجة النفي والإنكار لاعتقاده بأنه جزء من الكون وعليه أن يكون في تناغم مع العقل الكوني وقال شيشرون (2) : «لقد جعل الرواقيون بحق هذا الاستنتاج ميسرا بإصرارهم على أن غاية الخيرات هو التوافق مع الطبيعة والعيش في تطابق معها».

إذا كانت هذه الإرادة الحرة لا تتاح إلا لحكيم ولا تكون كاملة إلا لإله ولا تكون للأذهان المخلوقة إلا بمقدار ترفعها عن الأهواء. فإن الطريف في أدب المسعدي هو تأكيده على هذه الغاية الكونية للإرادة والتي تتمثل في تخطي الإنسان لحدود منزلته البشرية والرقي بها إلى مصاف للآلهة.

- حرية الإرادة في ذاتها أو حرية الاختيار Le fran-arbitre وهي حرية تتعارض مع الضرورة.

بهذا المعنى نريد لأقوى الدواعي والإدراكات التي تعرضها الفاهمة على الإرادة ألا تمنع فعل الإرادة من أن يكون جائزا Contingent أي أن يكون فعل إرادتنا غير ضروري وغير ممتنع، يتصور إمكان وجوده أو إمكان

عدم وجوده (3) أو بعبارة أخرى ألا تمنح الفاهمة لعملنا ضرورة مطلقة وميتافيزيقية.

وإذا كانت الفاهمة تعين الإرادة أي تحدد لنا ما نريد بحسب ما ترجع من الإدراكات والدواعي فإنها تولد فينا الميل بلا اضطرار حتى وإن كانت ثابتة وغير معرضة للخطأ.

الملفت للانتباه هو أن المسعدي حدد للإدارة غاية ذاتية تتمثل في تحقيق الذات وإثبات الوجود الفردي المتميز.

ولكن هل وحدّت الوجهة الكونية المتسامية والوجهة الذاتية للإرادة كل أعمال المسعدي فكانت فكرة ناظمة لها؟

- يذهب بعض النقاد إلى أن التشاؤم يسود أدب المسعدي وذلك لما رأوا فيه من فشل متوج لإرادة أبطاله.

ولكن المتتبع لمسار الإرادة في السد ومولد النسيان وحدث أبو هريرة قال يتبين لحظات ثلاث لهذا المسار.

• اللحظة الأولى هي لحظة الابتهاج بالنصر.

• اللحظة الثانية هي لحظة انتهاء محاولات الأبطال إلى إخفاق.

• اللحظة الثالثة هي لحظة بقاء الإرادة البشرية حية.

فأبو هريرة مثلا لم تكن تجاربه المهنية عبءًا لا طائل من ورائه بل مكنته من كشف الذات ومعرفة الصفات وهذا في (حديث الآخر) ورغم أنّه انتهى إلى راحة الموت إلا أن فناءه لم يكن هزيمة. ولم يكن خلاصا صوفيا من قيود المادة والعقل بل بكشف عن حدود القدرة البشرية كشفا يضيء الطريق للأجيال الأخرى ولا يضع أي أفق تشاؤمي.

فما هي أهم مقومات هذه الرؤية الوجودية للإرادة ؟

- **الفكرة الأولى** : كل إخفاق مؤقت. والأمل هو الذي يحفز الإرادة للفعل والنصر .

- **الفكرة الثانية** : ارتباط الحرية بالمسؤولية.

يذهب طه حسين في نقده للسد إلى تأثر المسعدي مباشرة ببعض النزعات الوجودية الغربية.

ولكن من يعود إلى هذه المفاهيم عند فلاسفة الوجودية في الغرب سرعان ما يتبين اختلافها الجوهري عما هي عليه في أدب المسعدي.

- فالحرية في نظره ليست مطلقة بل قدرته محدودة وما هو بسيد الكون.

- والمسؤولية في نظره ليست تجاه الذات في الأخير بل أمام الله الذي وهبه الحياة وهبه الحرية ليضعه بذلك أمام مسؤولية.

إنها فكرة أقرب إلى الاعتزال

المثال : في تدرج الأبطال إلى نهاية كل أثر قصصي

هنالك جانب صوفي في شخصية غيلان ومدين وأبي هريرة.

فرحلة غيلان تنتهي إلى معراج نحو الأبد وما يردده الهاتف الذي سمعه فوق الجبل عبارات كالـ «حق» و«الحب» و «الشوق» و «الغيب» و «الأزل».

ومدين شرب العقار الذي ركبه لنيل الخلود فبدا يشعر بمولد النسيان غارقا في نشوة صوفية فأخذ يد ليلى ووضعها على صدره وقال «أنا لا أمر ولا أحول. أنا الوجود. أنا الخلود كم أستحل منذ القدم... لكن من أنا؟ أولد كل ساعة خلقا جديدا، انظروا آفاقي تناءى فما أوسع أبعادي! ها سكن عني الحس وكان الحلول. وعظمت وشربت السماء وحلت في الأكوان جميعا» ولكن هل في هيكل القصص ولغتها وأسلوبها ما يؤكد هذه الرؤية الصوفية الاعتزالية للإرادة.

ينطلق Lucien Goldman في تحليله الاجتماعي للنصوص من المضامين والأركان والمحاور المعبرة عن رؤية الكاتب للعالم.

ثم يبحث عن الأشكال الفنية وهياكل المؤلفات التي تدعم هذه الرؤية.

- نظرة المسعدي للكون نظرة وجودية مؤمنة. ففي مقدمته للسد يقول إنّه «كتاب الايمان بالإنسان لأنه كتاب الفناء في الخلق، في اللّه . . .».

لكن هل وقف أبطال المسعدي عند حدود الذات الإلهية؟

- أبطال تحفزهم؟ «إرادة التسامي» عن المنزلة الإنسانية لمشاركة الله في ما اختص به. فحكمت عليهم إرادتهم بالإحباط.

- ثم هي إرادة فردية لا تنطلق من مطلب جماعي في تثوير الأوضاع.

إن مواقف غيلان ومدين وأبي هريرة تعبر عن فردانية أنانية.

فلما سأل أبو المدائن أبا هريرة «وما أحوجك يا أبا هريرة إلى غيرك ؟»

قال «لا أدري، أو لعله ضيق محبس نفس الفرد» (4)

وهذه الفردية بارزة من الناحية الشكلية

- فلا نسمع صوت الجماعة للتعبير عن موقف

إن ترتيل الرهبار عن موقف أهل الوادي من بناء السد إذ «يسألون للماء النار والسدود الدمار وليدي غيلان أن تتبّا يعبر عن موقف الجماعة المعادية للفرد.

ولكن في أي اتجاه كان تصعيد الارادة في مؤلفات المسعدي ؟

- انطلاقا من بعض الصيغ اللغوية نستشف قوة الارادة

فالجملة التي انطلق منها غيلان في المنظر الأول من السد مشحونة بصيغ التوكيد والصور والأفعال المؤيدة لرغبته في التغيير. وتبرز العلاقات القائمة بين مكونات الجملة الدالة على تلك الارادة في قول «غيلان» هذه الأرض المتجعدة المغبار كالعجوز الفاجرة لأحبلنها ماء فلأملأن بطنها فأخرجن جن حياة (5)

ولكن أي إنسان ؟

- ليس الانسان الفرد وليست المجموعة.

وإنما التسامي عن المنزلتين.

- إن مسيرة غيلان بدأت في الأرض واتجهت نحو السماء.

- وإذا قارنا بين «حديث البعث الأول» و «حديث البعث الآخر» نستطيع أن نتبين مسار الرحلة لأبي هريرة فهي تفتتح ببعث إلى عالم الحس واللذة وتنتهي بمعراج إلى الاتحاد بالذات الإلهية.

- أما في «مولد النسيان» فإن البطل «مدين» غايته القوى والخلود وسعي إلى تركيب دواء يحقق له هذه الغاية وقد تعلم من الساحرة «رنجهاد» أن الخلود يكون بتحرير الوجود من الزمان «إن الزمان لكالرحى الدائمة الرحي، لابد من كسرها حتى تأمن الحبة ويطمئن الكيان».

إن كاهنة عين «سلهوى» قادرة على إدخاله عالما تعيش فيه الأرواح بلا ذكرى وبالمحافظة على الجسد تسكن الروح فلا يشدها الحنين إلى شيء ولا تتذكر شيئا سيشرب «مدين» من ذلك الدواء لكن نشوة التطهر لن تدوم طويلا ليعود الزمان إلى فعله ويغيب النسيان فيستسلم للموت ويهمس ويسلم أنفاسه «في النهاية يا ليلى قد خانني الجسد وخانتني الروح فلا هو استطاع الخلود ولا هي» (6).

لقد خدعت «رنجهاد» مديا فقد قالت قبل أن نظير لن يغلب الزمان لن تدرك السماء أنا البهتان».

هل يمكن الحديث عن التقاء المسعدي بـ CAMUS

في أسطورة «سيزيف» في اتجاهها المتفاعل الذي ينسب فضل الإرادة والفعل إلى هذا البطل ؟

يقول المسعدي «مؤلفاتي ليست لها تواريخ لأنها واقعة في ديمومة الوجودية المتواصلة وما كتبت ليس أمرا ماضيا بل لا يزال حيا معي»

- قد لا نقيم الأثر الأدبي بمجرد أن نعرف ظروف تأليفه.

وقد تتقارب تواريخ التأليف عند المسعدي

ولكن هل من شأن ذلك أن يفقد البحث في تطور الفن القصصي للمسعدي كل وجاهة ؟

الهوامش والإحالات

*) نص المداخلة المقدمة بمناسبة الاحتفال بمائوية محمود المسعدي بمدينة قفصة يومي 11 و 12 نوفمبر 2011.
1) مؤسس الرواقية سنة 304 ق م واستمرت هذه المدرسة مع اليونان والرمان حتى وفاة Marc-Aurel 180 ق م
2) عاش شيشرون ما بين 106 43 ق م والقول من كتابه (Les tasculances) 44 ق م
3) يعرف ليبنتر الجائز بأنه «ضد الضروري وهو ما يتصور إمكان وجوده أو إمكان عدم وجوده»
4) مولد النسيان، ص 113
5) مولد النسيان ص 114
6) وما قاله في المجلس الأدبي الذي نظمته اللجنة الثقافية في أفريل 1985.

من نماذج العتبات النصيّة
في كتابات محمود المسعدي : الخطاب التّقديميّ (*)

خير الدّين زرّوق/ باحث، تونس

إنّ تطوّرَ المقاربات النّقديّة يجعل محاولات الإحاطة بحقيقة الأثر الفنيّ متجدّدة. فلم يَعُدْ من الممكن حصرُ النصّ في تصوّرات ضيّقة تعتبره «نظاما من العلامات مكتفيا بذاته، لا علاقةَ له مباشرة بالسّياق الذي يحيل عليه، ولا بمقام الكتابة الذي أنجزه» (1)، كما هو عند نقّاد الأدب المتأثّرين بالمناهج البنيويّة. لذلك، نشهد اتّجاهَ الدّراسات إلى الكشف عن حقيقة العلاقة الرّابطة بين مفاصل النّصّ الدّاخليّة، ومكوّنات محيطة به تُدرجُ ضمن تسمية «العتبة» (2).

وليست العتبة النصيّة جديدة، إذ يورد بعض الرّوائيّين في بداية قصصهم عبارات ونصوصًا تمهيديّة تومئ إلى المتن ولها به بصلة (3) وما فتئ اهتمام الكُتّاب بتضمين هذه النّصوص يتّضح ويطّرد لأنّهم يعتبرون ذلك من دلائل الحداثة في الكتابة. وقد تحوّل مفهوم العتبات بالتّدريج، فأحلّها الوعيُ النّقديُّ الجديد مكانةَ البناء النّصيّ ذي الخصائص الشّكليّة والوظائف الدّلاليّة (4). وبعد أن كانت مكوّنا نصيّا ثانويّا وعرَضيّا، أصبحت جزءا من خطّة تُمكّن القارئ من استنتاج رؤية يسير فيها النصّ (5).

وإنّ كتابات محمود المسعدي، التي يتجسّم فيها حضورٌ لافتٌ لعدّة أنواع من هذه النّصوص المنضوية في مجال العتبات، يمكن أن تُتّخذ مُدوّنةً تُدرَس فيها الظاهرة بالانطلاق من الوصف والاستقراء وبقصد التّأويل واستجلاء بعض الأبعاد. وإنّ البحث في الصّلة البنيويّة والوظيفيّة التي تنشأ بين هذه العناصر النّصيّة والمتون لممّا ينبغي أن يُفرَدَ له اهتمام أكبرُ ويتوفّر له إطار أوسعُ. لكنّ الغايات التي تحرّكنا في تناول الموضوع مقتصرة على سعي للإسهام في التّنبيه إلى تواتر العتبات وتنوّعها وعلى توق لتقديم تحليل أوّليّ لما تنطوي عليه عتبة التّقديم من قيمة للكاتب: تنبئ عن مقاصده وتوجّهاته، وللقارئ: ترغّبه في الاطّلاع على الآثار وتدعوه إلى سلوك قرائيّ فيه مراعاة لما في النصّ من غِنًى وما يوحي به من تجارب جديرة بأن تُكتَشف. وهي الجوانب التي ستشغلنا في القسم الأكبر من هذا العمل.

ونحتاج إلى أن نخصّص عنصرا أوّلَ نتطرّق فيه إلى تحديد المقصود بالعتبات.

I ـ العتبـات :

لا يتجلّى لنا النصّ عاريًا غُفلاً، بل يرتبط بعدد من الملفوظات تَصحَبُه وتحيط به وتساعد على تقديمه إلى القرّاء. وقد انطلق جيرار جينات من التّفرقة بين النصّ والكتاب، وحاجة النصّ إلى ما به يَظهر للنّاس في شكل كتاب. وقاده منطلقه هذا إلى الحديث عمّا سمّاه (le paratexte) (6).

وقد تعدّدت المصطلحات العربيّة التي أريد بها أن تكون مقابلة لهذا المصطلح الفرنسيّ. فممّا اقترح : النصّ الموازي، وموازي النصّ، والنصّ المؤطِّر، والنصّ المحاذي، والنّصّ المحاذى، والمُناصّ... (7).

والصّور والرّسوم التي يتضمّنها الكتاب هي، أيضا، معدودةٌ ضمنَ هذا المكوّن النّصّيّ المصاحب. وله قسمان إثنان كبيران :

أ ـ النصّ المحيط : (péritexte)، وهو كلّ ما يدور في فلك النصّ من عنوان وإهداء واستهلال وتقديم وتصدير...

ب ـ النصّ الملحق أو اللاّحق : (épitexte)، وتندرج تحتَه كلّ النّصوص الموجودة خارج الكتاب والتي أنتجها المؤلّف متّصلة بكتابه. ويَضمّ هذا القسم : الاستجوابات، المراسلات الخاصّة، الأحاديث الصّحفيّة، التّعليقات، المحاضرات في ندوات ومؤتمرات... (8).

والتّمييز حاصل بين ما هو من إنتاج المؤلّف (le paratexte auctorial)، وما هو منسوب إلى غيره، أي النّاشر : (le paratexte éditorial) (9).

والأسئلة التي يثيرها وجودُ العتبات كثيرة. ويمكن تلخيصها في جانبين مهمّين متّصلين بانتمائها إلى النصّ وعلاقتها به : فهل هي جزء من النصّ أم تقع خارجَه؟ إنّها في آن واحد داخلَ النصّ وخارجَه (10). وهي تلفت انتباهَ القرّاء إلى جوانب في الأثر الأدبيّ، وتؤثّر في عمليّة تلقّيه (11).

ومأتى أهمّيتها أنّها تؤدّي وظائف عديدة في خدمة النصّ الذي تمهّد له، ففيها إخبار عنه وتحديد لجنسه الأدبيّ وتوجيه إلى دلالات فيه. كما نستطيع أن نجد فيها آثارا قويّة من حضور الكاتب الذي يحرص على تقديمها وإبرازها فيكشف ملامح من ذاته ويحدّد اختياراته الفنيّة والفكريّة وينشئ التّواصل مع القارئ.

II ـ العتبات في آثار محمود المسعدي :

شغل أدبُ المسعدي الدّارسين الذين أقبلوا -بزوايا نظر مختلفة- يكشفون عمّا ينطوي عليه من عناصر جِدّة تجعل منه نمطا متميّزا من الكتابة العربيّة. وأفضت المقاربات المتنوّعة إلى إحلال آثار المسعدي منزلةً مرموقةً ضمن الأدب العربيّ الحديث، وإلى الوقوف عند أبعادها الإنسانيّة. فقد جسّم هذا الأدب نزعة تجديد واضحة تبرّر إدراجه ضمن حركة التّجريب القصصيّ، كما مثّل صوتا قويّا يمجّد إرادة الإنسان، ويطرح - بطريقة إشكاليّة - معاناتَه لمنزلته في الوجود وحتميّةَ صراعه لنحت كيانه. ولم يَقصرْ محمود المسعدي جهدَه على الإبداع فقط، بل كانت لَه أعمال تنظيريّة تناول فيها بالنّقد قضايا في الأدب وفي مسائل الثّقافة، كما علّق فيها على بعض إنتاجه الإبداعيّ (12).

وليست العتبات الممهّدة لهذه النّصوص، الإبداعيّة منها والتّنظيريّة، دونَ المتون أهميّةً. والذي نعتني به منها هو ما كان من إنتاج المؤلّف، وتُسمّى : (paratexte auctorial). وهي على ضربين : ما صاغه الكاتب فكان من تأليفه، وما اختاره من كلام غيرِه فأدرجه (13).

وأن يُستهلّ النّصُّ بخطاب يضعه الكاتب في صدارته فمعناه أنّه يَحملنا على التّفكير دونَ أن نعرف فيمَ سنفكّر (14).

من اللاّزم، إذًا، استخراجُ هذه النّصوص من آثار المسعدي، ثمّ إخضاعُها إلى دراسة تقوم على تصنيفها وتحديد العناصر المكوّنة لها والأطراف التي تحيل عليها والرّسالة التي تتضمّنها.

ونستعين بهذا الجدول لعرض ما في آثار المسعدي من عتبات :

السّدّ	حدّث أبو هريرة قال . .	مولد النّسيان وتأمّلات أخرى	تأصيلا لكيان	من أيّام عمران وتأمّلات أخرى
ـ «السّدّ رواية في ثمانية مناظر» ـ الإهداء ـ مقدّمة المؤلّف ـ «أشخاص الرّواية» ـ الفاتحة ـ عبارة «إنتهى تأليفا من سبتمبر 1939 إلى يونية 1940»	ـ الإهداء ـ مقدّمة الكاتب ـ تمهيد ـ الفاتحة ـ إثنان وعشرون حديثا : إثنا عشر منها مسبوقة بتصديرات	ـ مقدّمة ـ الفاتحة ـ توجيه الحديث	ـ المقدّمة	ـ إسداء شكر ـ تمهيد ـ تصدير لا يُقدَّم باسمه ذاك في «يوم دانية»، وهو يشكل المتن كلّه .

يتيح لنا هذا الجدولُ أن نلاحظ أنّ النّصّ من نصوص المسعدي ذو عتبات كثيرة . ولا يُستثنَى من هذا الحكم إلاّ كتابُ «تأصيلا لكيان» الذي فيه مقدّمة فقط . والأمرُ مُبرَّر بطبيعة الكتاب، فهو فصول نقديّة نظريّة تتّصل بالأدب والثّقافة عامّة . كما يبدو واضحا احتفاء المسعدي بالتّقديم . لذلك، يغدو من المشروع الاهتمام بهذه العتبة في ضوء المدارات المُحدَّدة لدراستنا .

ـ التّقديم : هو من العتبات الثّابتة في كتب المسعدي الخمسة . وله هذه التّسميات : «مقدّمة المؤلّف»، «مقدّمة الكاتب»، «مقدّمة»، «المقدّمة» . وقد يظهر بتسميات أخرى مثل : «التّمهيد» – وقد كان في «حدّث أبو هريرة قال . .» طويلا ممتدّا على ما يقارب ثلاث صفحات – أو «تمهيد» الذي كان مقتصرا – في «من أيّام عمران» على تقديم شخصيّتي الكتاب عمران ودانية (15) . أمّا في مولد النّسيان فنجد – إضافة إلى المقدّمة – «توجيه الحديث» الذي يبدأ على هذا النّحو : «اجلسي إليّ يا إدراك الكلّ أحدّثك» (16) ولا يُدرَى على وجه اليقين ما المقصود من توجيه الحديث ولا يُستطاع القطع بخصوص اعتباره من المكوّنات النّصيّة المصاحبة أو ضمّه إلى المتن .

وأبرز ما في الخطاب التّقديميّ (le discours préfacial) أنّه يشرح ويوضّح ويقيم صلة مع القارئ (17) . فهو ضرب من الخطاب الواصف (un métadiscours) يوظّفه المؤلّف لتقديم إشارات توجّه إلى النصّ، وتحثّ القارئ على ولوج عالمه . وقد كان القارئ مُستدعًى يُخاطبه المسعدي بطريقة مباشرة : «إلى القارئ» .

الآنَ وقد انتهيتُ وطرحتُ بهذه الصّحائف الضّعيفة النّاحلة إليك – أنظر فلا أرى غير العدم [...] إذا قرأتَ هذا الكتاب فله عليكَ – في مسيرتك إليك – أن تكون قاسيا غير رحيم» (18) .

«وإنّ هذا الكتاب لهو كالصّوت أو كالصّيحة في وادٍ به حاجة إلى ما يردّد صداه ويُسري فيه خلجة الحياة [...] وليس لطالب أن يطلب فيه جديدا من المعاني طريفا، لأنّه لا يكون عندي أطرفُ ممّا ينشأ في نفس القارئ عند مطالعته من الأفكار والمشاعر [...] وإذا كان لا بدّ من جدّة وطرافة لتُقبل عليه، فاعلَمْ أنّه ليس في نظري أطرفُ من جِدّة القديم» (19) .

كما يمكن أن نظفر في الخطاب التّقديميّ بما يشير إلى الوجهة التي يتّخذها الكتاب . فالمسعدي لا يُتبِع عناوينَ كتبه بما يساعد على تحديد الجنس (20) لكنّه يُضمّن التّقديم تعليقات على الكتاب تحمل عناصر إيحاء بوجهة الكتاب الفنيّة . فقد قال بشأن «السّدّ» : «رواية في ثمانية مناظر» (21) . وإنّ تحاشيَ تحديدِ نوع الكتاب لا يمنع من بثّ إشارات تَهدي إلى جنسه، فالمناظر الثّمانية قرينة على الهويّة المسرحيّة (22) . أمّا «حدّث أبو هريرة قال . .» فـ «ليس لطالب أن يطلب فيه جديدا من المعاني طريفا [...] وإذا كان لا بدّ له من جِدّة وطرافة لتُقبل عليه، فاعْلَمْ أنّه ليس في نظري أطرفُ من جِدّة القديم» (23) .

لكنّ المسعدي وهو يقدّم كتابه يَمضي أحيانا في مسلك الغموض، ومن علاماته البارزة اختيارُه أن يتحدّث عن أثره بصيغة تنزع إلى التّعميم، فـ «حدّث أبو هريرة قال..» هو «كتاب» أو «الكتاب» (24)، و «السّدّ» هو «كتاب» وقد يجعله مُضافا، فيسمّيه : «كتاب الإيمان» أو «كتاب الإيمان بالإنسان» (25).

ـ و «مولد النّسيان» هو «الكتاب» (26)

ـ وكذلك «من أيّام عمران» يُسمّى «الكتاب» (27)

أمّا «تأصيلا لكيان» فهو «كتابات» (28)

وقد تُختار تسمية أخرى: ففي «حدّث أبو هريرة قال...» نجد الحديث عن «الصّحائف الضّعيفة النّاحلة» (29)، وفي «تأصيلا لكيان» : «صحائف كُتبت على وجه الدّهر»، و«الورقات المتشلة ضبطا من غياهب النّسيان» (30)...

قد يوقع هذا الانصراف عن تحديد الجنس المتقبّل في حيرة، لكنّه يُفسّر بانشغال الكاتب بمضمون كتابه، فـ«السّدّ» كتاب صدق وإيمان بالإنسان وفناء في الخلق وفي الله (31). و«حدّث أبو هريرة قال...» كتاب يُشدّ إلى زمن ويُوصَل بغاية: «كتبتُه منذ أحقاب، حين كنتُ أروم أن أفتح لي مسلكا إلى كياني الإنسانيّ»، وهو «كالصّوت أو كالصّيحة في واد به حاجة إلى ما يردّد صداه ويُسري فيه خَلجة الحياة»، وهو لا يكتمل إلاّ بما «ينشأ في نفس القارئ عند مطالعته من الأفكار والمشاعر» (32).

ويتردّد هذا الهاجس في «تأصيلا لكيان»، فقد بدأ المسعدي هذه الفصول بدفاع عن المقالة جنسا تتأكّد الحاجة إليه : «لا أرى أنّه يَزين أيّ أدب أو يليق به أن يخلوَ من هذا النّوع من الكتابة [...] ذلك أنّ للفكر في مسيرته مراحل ووقفات وأفكارا متواردات، وللحقيقة في تجلّيها له انكشافات جزئيّة ولمحات [...] وقد لا يكون أنسب بتسجيلها ولا أصلح لتقييد شواردها من نوع المقالة» (33).

هذه بعض الثّوابت التي راعاها المؤلّف في تقديمه لأعماله. وتَرْشَحُ من الأقوال المنضوية في باب التّقديم مواقفُ من الفنّ والحياة تتردّد في نصوص أخرى (34). كما نتبيّن طريقة لطيفة في حثّ القارئ على أن يكون له دور في القراءة. فنحن نجد المسعدي يمتنع في «حدّث أبو هريرة قال..» عن ذكر معطيات عن بطله قائلا : «وقد يحتاج أبو هريرة عندك إلى تعريف ولستُ بمعرّفه لكَ. وإنّما لك من شأنه ما قد يقع بنفسك عند انتهائك من هذا الكتاب»، ثمّ يورد في الهامش قوله : «في رواية أنّ أبا هريرة ثلاثة: أوّلهم الصّحابيّ رضي الله عنه وثانيهم النّحويّ وثالثهم هذا» (35) وتبدو لنا هذه الطّريقة إلى التّضليل أقرب وتعدّ من الخطط النّاجعة في الإغراء بالكتاب.

وقد يوفّر التّقديم للكاتب مجالا يكشف فيه قراءته الخاصّة لأثره، ففي «السّدّ» أقدم المؤلّف على تقديم شخصيّاته مُسبغا عليها أوصافا تشي بأحكام تجاهها : «أشخاص الرّواية :

ميمونة : امرأة

غيلان : رجل، كائن زائف

ميارى : خيال وطيف وحبّ وجمال

بغل ذكيّ

ذئب ذو عواء

أطياف وهواتف

وواد وجبل» (36)

ويعتبر محمود طرشونة أنّ المسعدي وقع في مزلق تفسير أدبه، وكان له في تقديمه لشخصيّات «السّدّ» «تدخّل سافر [...] يغلق باب الاجتهاد في تأويل شخصيّة غيلان»، إذ قدّمه على أنّه «رجل، كائن زائف». وكأنّه بذلك يمنع على آخرين - قرّاء - أن يَروْا في غيلان «رجلا مريدا فاعلا يرغب في الخلق والإنشاء ويسعى إليهما سعيا» (37).

إنّ المقدّمات التي ضمّنها الكاتب كتبه الثّلاثة («السّدّ» و«حدّث أبو هريرة قال..» و«مولد النّسيان») موضّحة لما يحرّكه من المنطلقات الفنّيّة والفكريّة، وفيها كشف عن «مقاصد التّأليف [...] وخطوط التّباين مع سائر النّصوص» (38). وإنّ انشدادها إلى السّياقات التي أفرزتها لا يحول دون استجلاء ما تمثّله من عناصر ثابتة في فكر المسعدي، فهي تبدو كالاختيارات المركزيّة التي سار عليها وكان ممتثلا لمقتضياتها وصادرا عنها في تآليفه المختلفة. والآية على

ذلك أنّه عاد فعلّق على مدارات كتبه تلك في أحاديثَ كانت له مع الجمهور : «إذا شئتم أن تفهموا ما كان الغرض من تأليف السّدّ أو مولد النّسيان أو حدّث أبو هريرة قال . . فلتتذكّروا أوّلا أنّ كلّ ما يكتب الكاتب يكون بضرورة باطنة، أي باقتضاء [...] يفرض على الإنسان أن ينشئ كيانه». ويضيف خاصًا بالحديث كتاب «حدّث أبو هريرة قال..» : «الكتاب هو قصّة التّجربة الوجوديّة أو مغامرة الكيان الإنسانيّ. قصّة المسيرة الطويلة التي هي مسيرة الحيّ في سبيل الاضطلاع بمسؤوليّة الوجود الإنسانيّ، لأنّ الإنسان ليس شيئا معطًى مقرّرا حاصلا من البدء كما في معطيات الحسابيات، بل هو كائن يتكوّن تدريجيّا، ولا يزال في حالة صيرورة مستمرّة» (39).

يَظهُر بوضوح، إذًا، احتفاء محمود المسعدي بمقدّمات كتبه، بل بمقدّمات كلّ كتاب. وإنّ التّقديم يكشف التّصوّر الفنيّ والجماليّ والفكريّ الذي قاده وهو ينشئ أثره (40). ويجلو هذا الخطاب رؤية مدارُها على موقف من الأدب والحياة نجد لها صدًى في النصّ الإبداعيّ، وكذلك النّصوص التّنظيريّة. وإنّ بإمكان الدّارس أن يعقد مقارنة بين ما يُقرأ في مقدّمات المسعدي وما كتبه في محاضراته، ليتبيّن له صدور الخطاب عن مرجعيّة واحدة وحمله لهواجس متماثلة (41).

وهذه الأقوال المُصدّر بها - وهي أوّلُ ما يطّلع عليه القارئ - هي علامات وقرائن قويّة على انتماء فكريّ وعلى ميل ثقافيّ (42). ومن هذا الجانب، نعتبر هذه العتبات مقامات : نستجلي فيها ملامح الذّات الكاتبة وما سكنها من هواجس في الكتابة وما شغلها من هموم إنسانيّة ووجوديّة.

وإنّه بالإمكان، ومن المشروع - وقد توسّع مفهوم بالنصّ - أن تستثمَر هذه المداخل، ذاتُ الدّلالة الخاصّة في تأليف الكتاب وتلقّيه على حدّ سواء، في تقديم ما يساعد على الفهم. فهي تُطلع على ما يُحتاج إليه من المعرفة بحياة المؤلّف وبسياق التّأليف وظروفه. وفيها ما ييسّر الولوج إلى عالم النصّ ويقدّم مفاتيح لقراءته.

ليست العتبات في كتابات المسعدي، إذًا، نصوصا صمّاء. وقد حاولنا عرض أنموذج على القيمة الثّاوية في الخطاب التّقديميّ فظهرت لنا وجوه من المؤلّف متكلّما على نصّه ونصوصه وواعيا باختيارات يسير فيها ومراعيا لوجود القارئ يسعى تنشيطه ليقبل على قراءة الأثر وبناء فهمه الخاصّ له. ولعتبات الكتابة في آثار المسعدي مكوّنات أخرى تمكّن دراستُها من تأكيد هذه الأفكار، على سبيل التّوسّع والتّفصيل اللّذين لم يسمح بهما لنا الإطار الذي حدّدناه.

الهوامش والإحالات

*) نص المداخلة المقدمة بمناسبة الاحتفال بمائوية محمود المسعدي بمدينة قفصة يومي 11 و 12 نوفمبر 2011.

1) محمّد الخبو، قراءات في القصص، مكتبة علاء الدّين - صفاقس / تونس، الطّبعة الأولى 2002، ص : 9

2) نسبة إلى كتاب النّاقد الفرنسيّ «جيرار جينات» (Gérard Genette)، وعنوانه بالفرنسيّة :
Seuils , collection Poétique , aux Éditions du Seuil , Paris Février 1987

3) انظر : عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، الطّبعة الأولى، 2009، ص ص : 145 - 147

4) المرجع نفسه، ص : 27
- ويضيف عبد المالك أشهبون - في الهامش 5 من الصّفحة نفسها - أنّ «ميشال فوكو» (Michel Foucault) من الأوائل الذين أثاروا قضيّة «النصّ المحيط».

5) يعتبر «الإنشائيّون أنّ العتبات النّصيّة تمثّل مستوى من مستويات قراءة النصّ». انظر : محمّد الباردي، الحداثة وما بعدها في الرّواية العربيّة، مركز الرّواية العربيّة للنّشر والتّوزيع، قابس (تونس) الطّبعة الأولى 2011، ص: 88

6) Seuils , p : 7

7) عبد الحقّ بلعابد، كتاب عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المُناصّ)، منشورات الاختلاف (الجزائر) والدّار العربيّة للعلوم ناشرون (لبنان)، الطّبعة الأولى 2008. ويورد الدّارس تعدادا لما وجده من مصطلحات لدى النّقاد العرب. انظر ص ص : 19 و 43

ـ ونجد مصطلحا آخر، وهو «لوازم النصّ». وقد استخدمه لطيف زيتوني ذاكرا أنّ هذه اللّوازم هي ما يجعل النصّ كتابا بنظر الجمهور. وليست هي عناصر ثابتة، بل متغيّرة بتغيّر العصر والنّوع الأدبيّ وثقافة الكاتب وتطوّر أساليب النّشر [...] لا تشكّل هذه العناصر جزءا حقيقيّا من النصّ بل عتبة تفصل بين النصّ وخارج النصّ (ما هو مكتوب عن النصّ)». انظر لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ، مكتبة لبنان - ناشرون، ودار النّهار للنّشر بيروت (لبنان) الطّبعة الأولى 2002، ص ص : 139 - 140

8) راجع عبد الحقّ بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النصّ إلى المناصّ)، ص : 43 وما بعدها

9) كما يميّز جيرار جينات بين ما يكون تعليقا مؤلّفيا : (un commentaire auctorial) أو تعليقا يزكّيه المؤلّف ويوافق عليه : (un commentaire légitimé par l'auteur) انظر : Seuils , p : 8

10) كثيرا ما توصف العتبات بأنّها واقعة في منطقة غير محدّدة : (zone indécise) انظر : Seuils, p 8

11) انظر فوزي الزّمرلي، شعريّة الرّواية العربيّة : بحث في أشكال تأصيل الرّواية العربيّة ودلالاتها، مؤسّسة القدموس الثّقافيّة - سوريا 2007، ص : 31

12) نهتمّ في هذه الدّراسة بهذه الآثار الخمسة :

ـ «السّدّ» : ألّفه في الفترة الواقعة بين سبتمبر 1939 وجويلية 1940، ظهرت طبعته الأولى سنة 1955

ـ «حدّث أبو هريرة قال...» : نشرت بعض أحاديثه منذ سنة 1944 بمجلّة «المباحث». ظهرت الطّبعة الأولى سنة 1973

ـ «مولد النّسيان» : ظهر أوّل مرّة سنة 1974

ـ «تأصيلا لكيان» : يضمّ مقالات ومحاضرات في الأدب والفلسفة والثّقافة. ظهر سنة 1979

ـ «من أيّام عمران وتأمّلات أخرى» : ظهر سنة 2002

13) يدخل في هذا الإطار التّصدير (Epigraphe)، وهو «قول، مقتبس عادة، يوضع في صدر كتاب أو فصل أو مقالة بين العنوان وبداية النصّ» : لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص : 113

وانظر، حول التّصدير في «حدّث أبو هريرة قال ..»، محمّد آيت ميهوب، مقال التّصدير في «حدّث أبو هريرة قال..»، ضمن مجلّة رحاب المعرفة - عدد 26 سنة 5، مارس / أفريل 2002، ص ص : 26 - 37

14) أورد جيرار جينات قولة لـ «ميشال شارل» (Michel Charles) في هذا المعنى. انظر : Seuils , p : 146

15) «عمران ودانية شخصان في المخاض لستُ أدري أسيكون منهما قصّة أو رواية أو لا يكون منهما شيء ...»، من أيّام عمران، ص : 45

16) مولد النّسيان، ص ص : 11 - 12

17) راجع عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرّواية العربيّة، ص ص : 69 - 75

18) حدّث أبو هريرة قال ..، ص ص : 11 - 13

19) محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال ..، ص ص : 11 - 12

20) الأصل أنّ للعنوان ثلاثة فروع : العنوان (titre)، وقد يُلحق به عنوان فرعيّ (sous-titre)، ويرتبط به ما يشير إلى الجنس الأدبيّ (indication de genre)

21) محمود المسعدي، السّدّ، دار الجنوب للنّشر تونس 1992، ص : 35

22) يقول محمود طرشونة في شأن جنس السّدّ : «وإنّ تقسيم المسرحيّة إلى مناظر - زيادة على الحوار المطوّل بين الشّخصيّات - هو الذي يُدخِل الأثر في حيّز الفنّ المسرحيّ». انظر مباحث في الأدب التّونسيّ : دراسات نقديّة في مؤلّفات المسعدي والمدني والفارسي وخريّف، المغاربيّة للطّباعة والنّشر والإشهار، تونس 1989، ص : 132

23) محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال . . .، ص : 12
24) انظر حدّث أبو هريرة قال . . .، دار الجنوب للنّشر، تونس، 2000، «مقدّمة الكاتب» و «تمهيد»، ص ص: 9 - 13
25) محمود المسعدي، السّدّ، دار الجنوب للنّشر تونس 1992، ص : 39
26) محمود المسعدي، مولد النّسيان، الدّار التونسيّة للنّشر، الطّبعة الثّالثة 1986، ص : 5
27) محمود المسعدي، من أيّام عمران وتأمّلات أخرى، دار الجنوب للنّشر تونس 2002، ص : 7
28) محمود المسعدي، تأصيلا لكيان، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله تونس د.ت.، ص : 6
29) انظر حدّث أبو هريرة قال . . .، دار الجنوب للنّشر، تونس، 2000، «مقدّمة الكاتب» و «تمهيد»، ص : 11
30) محمود المسعدي، تأصيلا لكيان، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله تونس د.ت.، ص : 6
31) محمود المسعدي، السّدّ، دار الجنوب للنّشر تونس 1992، ص : 39
32) انظر حدّث أبو هريرة قال . . .، دار الجنوب للنّشر، تونس، 2000، ص ص : 9 و 11- 12
33) محمود المسعدي، تأصيلا لكيان، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله تونس د.ت.، ص : 5
34) انظر، مثلا، «فصل نظرة في الأدب ومذاهبه» ضمن تأصيلا لكيان، ص ص : 38 - 45
35) راجع حدّث أبو هريرة قال . . .، ص : 12
36) السّدّ، ص : 41
37) راجع محمود طرشونة، ألسنة السّرد، الباب الثّالث - الفصل الثّاني الذي بعنوان : تأويل المسعدي لسدّ المسعدي، الدّار العربيّة للكتاب 2007، ص ص : 159 - 160
38) محمّد نجيب العمامي، كتاب الرّاوي في السّرد العربيّ : رواية الثّمانينات بتونس،
ويضيف : «تعتبر هذه النّصوص التّمهيديّة أشبه بالبيانات الأدبيّة [... و] هي متولّدة من شعور صاحبها أنّه أتى شيئا مختلفا غير مألوف». ص : 318
39) محمود المسعدي، تأصيلا لكيان، فصل «محاضرة للمؤلّف في الأدب عامّة، وأدبه خاصّة»، ص : 68
40) راجع، بهذا الخصوص، محمّد نجيب العمامي، الرّاوي في السّرد العربيّ المعاصر : رواية الثّمانينات بتونس، ص : 318
41) ففي فصل «محاضرة للمؤلّف في الأدب عامّة، وأدبه خاصّة» ضمن «تأصيلا لكيان» يقول إنّ شأن الأدب «أن يثير فيك التّفكير : أن يحرّك من سواكن نفسك، وأن يلقي في خلدك المسائل والمشاكل والقضايا . وكثيرا ما يكون ذلك بالإيحاء الشّعريّ [...] وإذا كان الأدب مثيرا للتّفكير، فإنّه في نفس الوقت ينبغي له أن يكون مبعثا للخيال، وأن يكون إلى جانب ذلك مغذّيا للإحساس ومزكّيا له، مغذّيا للحساسية الجماليّة، موحيا بالشّعر»، والأدب «سبيل الإنسان إلى إنسانيّته وطريقه إلى كيانه ووجوده وذاتيّته [...و] الأدب هو الذي لا يزال، جيلا بعد جيل، ودهرا بعد دهر، وحضارة بعد حضارة، يحاول تمحيص المنزلة البشريّة ويتعمّق في ذلك، وفي تحليل معنى الحياة، والبحث عن المبرّر لها وللوجود، وعمّا ينبغي أن تتّصف به الحياة ويتّصف به الوجود ليكون حقيقا بأن يحياه الإنسان» : محمود المسعدي، تأصيلا لكيان، ص ص : 63 - 65
42) يستخلص فوزي الزّمرلي، من دراسته للعتبات في رواية الزّيني بركات لجمال الغيطاني، أهميّتها في الكشف عن جوانب من حياته وخصوصا مسيرته الأدبيّة وميوله . راجع، الفصل الأوّل من الباب الثّالث من كتاب شعريّة الرّواية العربيّة، ص ص : 245 - 264

أدب المسعدي :
التلقّي والتّغيير الاجتماعيّ (*)

محمد الهادي زعبوطي / باحث، تونس

محمود المسعدي : ألا توقدونها حمراء ليس يردّها جان ولا إنس . 11: 05 ، 2 juin 2010

Mahirov Douz : عساها توقد . . . مللنا . . . وملتنا الأيام . . . أحبطنا . . . وأحبطت منا جروح الوطن . . جروح . . زهرة المدائن . . . جروح القدس . . وكل فلسطين . . . من الشرف كل الشرف أن نكون بين الحطب . . . نقد النار ونوقد . . . وتعود تلك الصغيرة إلى أحضان ليلى. 57: 05 ، 2 juin 2010

Mahmoud Salah : لا نستطيع يا أستاذنا محمود المسعدي لإصابتنا بالترهل. 09: 12 ، 21 juin 2010

Lamia Ben Ameur Bouzaidi : من سيوقدها حمراء، هذا الشباب المخدر أم الكهل المستهتر بكل القيم أين هي قيمنا النبيلة بل أين هي كرامتنا وأراضينا تغتصب يوما بعد يوم دون ردود فعل. فكما قال المعري خسئت يا أمنا الدنيا فأف لنا بنو الخسيسة أوباش أخساء. 21: 14, 20 juillet 2010

Mahirov Douz : أقولها الآن للجميع أوقدت في تونس وهي الآن في مصر . . . قطرات من غيث 12: 15, 25janvier2011

(من صفحة «محمود المسعدي» على الشبكة الاجتماعية «الفايسبوك»)

مقدمة :

من نظرية «الفن للفن» إلى فلسفة «النهايات» و«الموت» التي راجت مع هبوب العولمة كدنا ننفي عن الأدب كل علاقة له بالمجتمع إلا وظيفته الجمالية. وبات القول بدور الأدب في تغيير وعي الجمهور مثار انتقاد وسخرية، ارتبط بتهمة «الإيديولوجيا»، وبمذاهب «عفى عليها الزمن» شأن المذهب الاجتماعي الذي يستند إلى مفهوم «الانعكاس»، فتبارت المناهج النقدية في تهميش الكاتب والمعنى والسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي... وكف المبدع عن استهداف تغيير الواقع الاجتماعي أو تثويره أو تنويره.. وعزف النقاد عن البحث عن كل ذلك في الآثار الأدبية.. كما يظهر المجتمع من حين لآخر تأثره بالأدب. وهذا «الربيع العربي» و«الثورة التونسية» يثبت ذلك بوضوح من خلال استلهام الشعب قصيدة أبي القاسم الشابي «إرادة الشعب» وتحويلها إلى شعار الثورة وأيقونتها «الشعب يريد...» ومن هنا جاز الحديث عن علاقة بين الأدب ◆

والتغيير الاجتماعي. ولا شك أن الشابي رمز وعلامة، غير أن من يتحدث عن تونس المعاصرة يكاد يختزلها في: الشابي شعرا والمسعدي نثرا. وإذا كان حضور الشابي في هذا التغيير الاجتماعي / «الثورة» واضح، فما مدى حضور محمود المسعدي ؟

«عرف محمود المسعدي، من اهتمام الباحثين والدارسين، وعناية القراء بعامة، ما لم ينله أي أديب آخر، من معاصريه التونسيين»(1) ولا غرابة فـ «أبو هريرة من أقوى نصوص أدبنا المعاصر، كتابة متجذرة في صميم التراث تختبر في جرأة عجيبة طاقة أشكاله وأساليبه على أداء روح العصر، نموذج من الإنشاء الفني المبتكر ورهان كبير على الثقافة العربية وقدرتها على الخلق الأصيل»(2) و«السد» حجة لنا على ما مضى من مجدنا الثقافي موصولا بحاضر ما تنجبه قرائحنا من فذ الإبداع» (3) وأديبنا هو «ذاك الذي أعطى لحياتنا الثقافية والتربوية في تونس المعاصرة معنى يفيض بالحياة وينبض بالإبداع ... المسعدي لم يكن شخصا عاديا، ولا كاتبا كتبيا، ولا مفكرا سطحيا، ولا إنسانا منسيا. .»(4). المسعدي أديب عبقري وأدب المسعدي أدب خالد فذ لقدرته على شد القارئ / المتلقي عبر الأزمنة، والاستجابة لحاجاته، ولإجابته عن أسئلته تفسيرا وتأثيرا وتبشيرا. «فالآثار الأدبية الفذة تخلد وتستمر بعد أن تفنى السياقات الاجتماعية التي أنشأتها، لأنها تظل مع الأيام، قادرة على تحريك السواكن والإثارة وعلى إحداث رد الفعل. وهي إنما تقدر على ذلك لأنها في حوار مفتوح مع القراء»(5) لعل هذه الأقوال تبرر توجهنا للبحث عن علاقة آثار محمود المسعدي الأدبية بالتغيير الاجتماعي، فأدب تلك سمته لا يجوز أن ننفي عنه صلته بالمجتمع، ما طرأ عليه ويطرأ.

وللخوض في هذا المبحث لا تسعفنا القراءة النصانية ولا القراءة النفسية التي تهمل السياقات التاريخية والاجتماعية للأثر الأدبي، ولا القراءة المستندة إلى مفهوم الانعكاس الذي يفقد الأثر أدبيته، وسنعتمد بالأساس على منهج التلقي الذي يرى أصحابه «أن شيء في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي . فإنّ الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ من مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا »(6). بما يتيحه هذا المنهج من اهتمام بالقارئ/ المتلقي ومعاينة وجوه العلاقة بينه وبين النص، وبالتالي علاقة أدب المسعدي بالتغيير الاجتماعي التي رأيناها علاقة قراءة وتأويل، وعلاقة توجيه وتأثير، وعلاقة تنبؤ وتبشير.

I ـ المتلقي في أدب المسعدي :

يمكن النظر إلى متلقي النص الأدبي لمحمود المسعدي من موقعين، متلق داخل النص يحدد معالمه النص بمبناه ومعناه فهو من مكوناته (قارئ ضمني (7) افتراضي (8))، وهو متلق خارج النص يحدد معالمه الواقع إقبالا وإهمالا (قارئ واقعي (9)).

1 ـ المتلقي الافتراضي في أدب المسعدي :

حرص محمود المسعدي على عقد صلة بمتلقي أدبه فكتب له المقدمة والتمهيد، وانشغل به فخاطبه تصريحا إضافة إلى التلميح بضمير المخاطب فقال : «فلتدخل إليه إذن أيها القارئ بأمرك الباطن ولتنشره عليه، وإلا فلتعرض عنه ولتدعه إلى غبار المكتبات والنسيان. هو دعوة إلى إحياء نارك. فإن لم يحيها من رماد، فقد مات وبطل همك منه»(10). كما أشار إليه بضمير الغائب بقوله : «ولئن أنا أخرجته اليوم إلى الناس، وأحييته كما أحياني، فعلى آمل أن يكون لدى غيري إن استطاع ما به تدربت على أن أكون»(11). فالمسعدي يفترض لأدبه قارئا له القدرة على الاختيار والحرية في نوع التقبل، فلا يجبره ولا يهمشه ولا يتعسف عليه، فلن يكون من قراء أدب المسعدي من يرضى تلك المرتبة من التبعية والسلبية، بل هو ذاك الذي يتطاول على النص لينخرط بإرادته واستطاعته في مغامرة الكتابة، فهو شريك المسعدي وصنوه، وهذا لعمري تكليف بقدر ما هو تشريف. هو إذن قارئ وليس قارئا ويتعزز هذا الحكم عند النظر في خطاب المسعدي الأدبي مبنى ومعنى، شكلا ومضمونا، دالا ومدلولا.

لا يبدو أن المسعدي يوجه خطابه إلى عامة القراء

وبسطائهم لما في لغته من نزعة صفوية انتقائية، لغة صلبة متينة راقية إذ تطالع «السد» فتعجبك منه وتبهرك هذه اللغة العربية المتينة التي تذكرك بأروع عصور العربية وأفصح أساليبها، تذكرك بلغة الأصبهاني في أغانيه ولغة التوحيدي في مقابساته. وهي لغة فريدة في أدبنا العربي قديمه وحديثه..» (12) وهي لغة ممتعة غير أنها مرهقة، حيث « تنبني الكتابة الأدبية عند المسعدي على لغة رمزية كثيفة قوامها المجاز والرموز. وتتضمن عدولا عن المعنى الحقيقي في مستوى تشابك علاقات الإسناد والإضافة»(13).

ولعلنا لا نخطئ حين نقول أن أدب المسعدي يفترض قارئا على حد من الثقافة الفكرية إن لم تكن الفلسفية بها «يستطيع» أن يفك مغاليق النص إن «أراد» و «عزم»، فهو أدب يرشح فلسفة تتقاطع فيها الفلسفات قديمها وحديثها من الفكر الكلامي المعتزلي والجبري، ومقولات المتصوفة، إلى الفلسفات الشرقية القديمة، إلى فلسفات الشك والفلسفة الوجودية، وهو أدب يثير أسئلة الوجود ويتأمل منزلة الإنسان في الكون، فيفكر في الموت والإله وغيرها من مجردات القضايا، هو من الأدب الذهني الذي لا يطلب رواجا إلا بين جمهور مخصوص.

وهكذا يتضح أن المسعد يبني صورة لمتلقي أدبه، هو نخبة القراء من المثقفين العرب الذين يبدو أنه عول عليهم للتأثير في التغييرات الاجتماعية. وكان هذا طموح أجيال المفكرين والسياسيين العرب فـ «أهمية دو المثقف في المجتمع تعد حقيقة بديهية»(14). وتلك هي صورة المتلقي الافتراضي في أدب المسعدي، فهل اختلفت عن المتلقي الواقعي ؟

2 ـ المتلقي الواقعي في أدب المسعدي :

لئن كان رصد المتلقي الضمني لأدب المسعدي يسيرا وتعرّف ملامحه ممكنا، فإن الأمر مع المتلقي الواقعي يختلف، إذ لم يقع حصر قراء هذا ولا يمكن فعل ذلك بكيفية دقيقة سواء في الزمان أو في المكان، ولا تتوفر دراسات علمية في هذا الشأن. لكننا يمكن أن نقسم متلقي أدب المسعدي الواقعيين إلى فئتين متداخلتين : الكتاب من النقاد والأدباء والصحفيين، وأجيال من المتعلمين من تلاميذ وطلبة.

فأدب المسعدي («السد» و«حدث أبو هريرة قال...») كان حاضرا في مقررات تدريس اللغة العربية في مستوى الباكالوريا، وكذلك مثل موضوع دروس جامعية وبحوث ورسائل، لسنوات عديدة، ولا يكاد يغيب عن المدرسة والجامعة التونسية بل العربية أحيانا، وهكذا تشربت هذه الأجيال ونسبتها من المجتمع ذات بال لغة المسعدي وهضمت أفكاره وتشبعت بأدبه وأشعت على بقية الفئات الاجتماعية من روح هذا الأدب قليلا أو كثيرا. فيصح القول أن «كل تونسي، منذ تأسيس الجمهورية، فيه نفس من أنفاس المسعدي، كل حسب سعة صدره، ومستوى إدراكه»(15). ومن هنا جاز الجزم بوجود دور لأدب المسعدي في التغييرات الاجتماعية التي شهدتها تونس وستشهدها، كما وجدت هذه الفئة من المتلقين في أدب المسعدي ما به فسرت التغييرات الاجتماعية وتوقعتها، وهي فئة عريضة منتشرة متنوعة اجتماعيا، فقد نجدها في كل الطبقات والمستويات والفترات، تتفاوت درجة تلقيها لأدب المسعدي وتأثرها به، ولعل أبرز المتلقين منهم فئة الكتاب من النقاد والأدباء والصحفيين.

هذه الفئة الثانية من المتلقين الواقعيين مثلت تواصلا لصوت المسعدي وترويجا لأدبه الذي اعتبره صاحبه «كالصوت أو كالصيحة في واد به حاجة ما يردد صداه ويسري فيه خلجة الحياة»(16). أما الأدباء فعجزوا عن ترديد صدى أدب المسعدي، فرغم شدة الإعجاب بهذا الأدب والإقبال عليه والتأثر به لم تتأسس مدرسة أدبية تنهج منهجه وتحذو حذوه. «لأن أدب المسعدي يمثل ظاهرة، تكاد تكون فريدة في أدبنا الحديث، لم تخضع في هندستها ومعمارها، لأي أثر تونسي معروف، ولم تبلغ أي تأثر فيما أتى بعدها »(17) وهذا لا ينفي وجود أصداء أدب المسعدي في إبداعات الأدباء قبله أو بعده. وقد يكون النقاد هم المتلقون الأبرز الذين يتضح من خلال أعمالهم عظمة أثر أدب المسعدي فكادوا يجمعون على عبقريته وعظمته حتى رأى البعض «أن المسعدي اسم قد استحال مؤسسة قائمة بذاتها، حتى أمسى، في الأدب، سلطة تتهيبها الأقلام، فنقده أضحى من نقد السلطة، أي سلطة، وهو نقد يمضي إلى حدود يصير، معها، مشتبها

الوقاحة وسوء الأدب »(18). وفي كل الحالات لم يصمت صوت المسعدي ولم يبلُ أدبه ولم يكف النقاد عن قراءته وتجديد النظر فيه، فالثابت أنه راج وانتشر وتعاورت عليه القراءات والمناهج فما زادته إلا شهرة وتوسيعا في دائرة المتلقين والمريدين، وهؤلاء كائنات اجتماعية تفعل وتسهم في فهم التغييرات الاجتماعية وتوجيهها، بما لديها من ثقافة يمثل أدب المسعدي أحد روافدها. وبذلك وجب أن يكون لأدب المسعدي علاقة بالتغيير الاجتماعي.

II ـ علاقة أدب المسعدي بالتغيير الاجتماعي:

1 ـ أدب المسعدي والتغيير الاجتماعي: قراءة وتأويل

ولما اتفقنا على أن أدب المسعدي أدب فذ خالد، وانطلاقا مما سبق حول علاقته المتينة بالمتلقي، وترجيح ثبوت علاقته بالتغيير الاجتماعي، فإن من سمات هذا الأدب، وفي إطار تلك العلاقة، هل يوفر أدب المسعدي لقارئيه إمكانية تفسير ما حصل ويحصل من تغييرات اجتماعية؟ كيف يحدث التغيير الاجتماعي؟ ما هي آلياته؟ وما هي شروطه؟

فقارئ آثار المسعدي يدرك انشغاله بتغيير واقع الإنسان فردا وجماعة فـ «أدب المسعدي أدب صراع وإرادة» «ونحن إذا جردنا ثورة غيلان من أبعادها الفلسفية نزلناها في الظرف التاريخي الذي عاشه المؤلف زمن التأليف أمكن لنا أن ندرك وظيفتها الهادفة إلى النوعية والنقمة على الأوضاع العقيمة» (19). فغيلان كان يحمل مشروع تغيير يتمثل في بناء السد، كما كان أبو هريرة يحرض على الثورة «أما آن أن ترتفعوا إلى الشدة والبأس؟ ألا توقدونها حمراء ليس يردها جان ولا إنس؟»(20). غير أن موقف كليهما من الجماعة كان سلبيا «ارحمهم يا كهلان ولا تؤمن بهم». وتنتهي آثار المسعدي ومشاريع أبطالها تفشل، أي أن التغيير الاجتماعي يتعطل. فهل يمكن أن نستشف رؤية للتغير الاجتماعي؟ لعل انتقاد مسيرة الأبطال وإغراقهم في الفردية وتعاليهم على الجماعة يخفي موقف المسعدي من مرحلة من تاريخ البلاد والأمة، وهي مرحلة الزعامات التي لم تكن تعوزها الإرادة ولا الصدق بل انقطاعها عن الشعوب وعدم الثقة بها. ففشلت ثوراتهم أو تعثرت بسبب ذلك، وهو انتقاد لسلوك النخبة المثقفة التي تغفل الشعوب من مشاريع التغيير الاجتماعي/ الثورة فإمّا أنهم فشلوا بدورهم ويئسوا وإما ظلوا ينطحون رؤوسهم بالصخر، كما اعترف حليم بركات في حديثه عن المثقفين وصلتهم بالثورة قائلا: «في البلاد العربية نماذج لا نموذج واحد، بعضنا اختار الانسحاب واللامواجهة وبعضنا اختار الخضوع وبعضنا اختار التمرد الفردي وبعضنا الثورة والعنف الثوري» (21) وكل هذه النماذج تجسدها شخصيات المسعدي في آثاره الأدبية: غيلان وأبو هريرة، فميمونة وريحانة، فصاهباء والآلهة، فالعمال وسكتن أحياء العرب، وهكذا.. وكلها نماذج شخصيات معطوبة من جانب أو آخر. وبذلك لم يقدر لحركة التغيير الاجتماعي أن تنجح أو أن تكتمل. وكان أدب المسعدي سبيلا لقراءة تلك التغييرات وتأويلها، لغاية الفهم والاعتبار.

فهل كان أدب المسعدي موجها للتغيير الاجتماعي ومؤثرا فيه؟

2ـ أدب المسعدي والتغيير الاجتماعي: توجيه وتأثير

تحدث الأستاذ توفيق بكار، في مقدمته لكتاب «حدث أبو هريرة قال...»، في مسحة من الانتقاد للمسعدي ولأبي القاسم الشابي في عدم إيمانهما بالشعب ويأسهما منه في إحداث التغيير وإنجاز الثورة، مستعرضا ما أنجزه الشعب من ثورات في وجه الاستعمار والجهل والفقر في تاريخ تونس والعرب وتاريخ الإنسانية. غير أننا نظيف أن ذلك النجاح ما كان ليحقق لو لا التقارب بين إرادة الشعوب ووعي قادتها وزعمائها، بل التوحد بينهما. ولعل الشعوب جسمت تمثلها لآدابها فرددت مقولاته.

فترديد الشعب أو بعض مثقفيه لأصداء مقولات المسعدي في الإرادة والثورة ونزعتهم إلى التمرد على أفكار وسلوكات ثار عليها أبطال المسعدي وتمردوا، مثل الاستسلام إلى الخرافات والى المستغلين لجهل الشعوب وضعفهم من الفئات والحكام والدول، فكان متلقو أدب المسعدي يراهنون عليه في تحويله من القول إلى الفعل، ويؤمن الكثيرون منهم بقدرة بجدوى «اعتناق» مقولات أدب المسعدي وتمثلها متأثرين بقوتها الإقناعية الحجاجية وبقوتها اللغوية البلاغية.

وهذه إحدى صفحات الشبكة الاجتماعية «الفايسبوك» يحمّلها صاحبها اسم «محمود المسعدي» يردد فيها صدى بعض تلك المقولات والرؤى «المسعدية»، فيتولى زائرو هذه الصفحة تسجيل ما أعجبهم من أقوال المسعدي يبدي فيها وبقية الزائرين مواقف وتتوالد المواقف من المواقف ليتجلى صدى أدب المسعدي وهو ينتشر ويمتد أوضح تجل، يثبت أن هذا الأدب أثر في المتلقين ووجه أفهامهم وحتى سلوكاتهم ومازال يؤثر ويوجه، وما هذه الفضاءات الافتراضية (الفايسبوك والمدونات. . .) إلا نماذج موثقة على ما يدور بين رواد الفضاءات الواقعية من تلك النقاشات. واخترت من صفحة الفايسبوك سالفة الذكر مقتطفات لها علاقة بتأثير أدب المسعدي في أحداث ما سمي «الربيع العربي 2011» قبلها وخلالها انطلاقا من تداول زائري هذه الصفحة التعليق على قول المسعدي : «ألا توقدونها حمراء ليس يردها جان ولا إنس». فكانت التعليقات في جوان وجويلية 2010 مترددة بين الأمل في تحقق الثورة العربية واليأس من تحقيق هذا الجيل لها وكلا التعليقين ترديد لصوت من أصوات أبطال المسعدي، أما في 25 جانفي 2011 فكان الاعتزاز بما حصل والذي صدق تنبؤ المسعدي فيما رأى أحد الزائرين قائلا : «أقولها الآن للجميع أوقدت في تونس وهي الآن في مصر... قطرات من غيث» ومن هنا يبدو تأثير أدب المسعدي في المتلقين واضحا وأثره فيهم جليا، ليثبت من جديد أن للأدب علاقة وطيدة بالتغيير الاجتماعي، وهي مقولة وجب على النقاد إعادة الاعتبار لها بقوة كي يعود الأدب إلى جمهوره ويعود المثقف إلى شعبه، فتهميشها تسبب في قطيعة خطيرة أثرت في الأدب والجمهور على السواء. إذ يبقى الجمهور دوما في حاجة للأدب الأصيل، لفهم التغييرات الاجتماعية وإنجازها والتنبؤ بها.

فهل ينبئنا أدب المسعدي عن مستقبل التغيير الاجتماعي؟

3 ـ أدب المسعدي والتغيير الاجتماعي : تنبؤ وتبشير.

قال أبو هريرة في حديث العمى : «لو كنتم عشتم في مستقبل الدهر لقرأتم ما سيكتبه ابن بطوطة من خرافات الصبيان» (22). وهكذا ينشغل المسعدي بالمستقبل انشغاله بالراهن، في تلاعب طريف تتداخل فيه الأزمنة والعصور والثقافات، ليثبت أن أدبه، على انغراسه في تربته، يستشرف المستقبل برؤية إنسانية منفتحة، ويبدو غير متفائل كل التفاؤل، بل يبدو ساخرا من التفاؤل الساذج المرتهن إلى أنساق إيديولوجية مغلقة تعمي البصر وتحجز الرؤية الاستشرافية الحقيقية. ولا شك أن ما يبشر به أدب المسعدي باستمرار هو تواصل جهاد الإنسان وسعيه إلى استكمال نحت كيانه، في مسار من التغيير بإرادة لا تكل، وأدب المسعدي هو الأدب المريد بامتياز (23). فالصراع هو الأمر الوحيد الثابت، وكل تغيير اجتماعي ينجح في مرحلة قد يعقبه ارتداد أو فشل. وذلك واضح من مسيرة أبطال المسعدي ونهاياتهم. غير أن المسعدي كان دائما يبشر بالثورة والفعل، كما يبشر بالهزيمة، هزيمة الفعل الإنساني المبتور إما باستسلامه وضعفه... (ميمونة، ريحانة، الجماعة...) وإما بتعاليه وتكبره وتشدده.. (غيلان، أبو هريرة، ميارى ...)، هزيمة ظرفية نسبية، هزيمة واجبة، إذ كيف للكينونة الناقصة أن تنجز فعلا كاملا.. إذ أن «للفشل أسبابا أخرى أقرب إلى الأرض من هذه الفلسفة الماورائية. إنها أسباب موضوعية تتمثل في طبيعة إرادة أبطال مؤلفات المسعدي ووجهتها..»(24). وهو انفتاح واضح في رؤية محمود المسعدي لسيرورة التغيير الاجتماعي، تختلف عن الرؤى «الجبرية» في تفسير حركة التاريخ التي آلت وتؤول إلى التعديل والفشل الذريع. ويظهر هذا الانفتاح جليا في نهايات أبطال المسعدي التي حيّرت القراء والنقاد، فقال البعض بتشاؤمها وجزم البعض الآخر بتفاؤلها. ولعل ذلك من سمات الأدب الأصيل الذي ينغرس في هموم حاضره بقدر ما يشعّ على ماضيه ويضيء مستقبله فيفسر ويوجه ويبشر.

الخاتمة :

هكذا كان أدب المسعدي أدبا أصيلا فذا، على صلة بالمجتمع تأثيرا وتأثرا من خلال انشغاله الشديد بتلقيه الضمني والواقعي، ومعاناته أسئلته التي هي أسئلة الوجود الإنساني بشتى أشكاله، والتغيير الاجتماعي أهمها، باعتبار علاقته الجدلية بالتغييرات الأخرى على

المستوى الفردي أو الجماعي. فكان أدبه منفتحا على هموم الفرد بأبعاده المختلفة وعلى هموم الجماعة. وثبت أن أدب المسعدي كان حاضرا في مسار الحراك الاجتماعي في تونس وسيكون، قراءة وتأويلا، وتوجيها وتأثيرا، وتنبؤا وتبشيرا. لنستعيد بذلك العلاقة الحميمة بين الأدب والحياة. وذلك لعمري هو سبيل استعادة الثقة بين الجمهور والأدب والثقافة عموما والتي أضحت في هذا الزمن مهزوزة.

الهوامش والإحالات

*) نص المداخلة المقدمة بمناسبة الاحتفال بمائوية محمود المسعدي بمدينة قفصة يومي 11 و 12 نوفمبر 2011.

1) أبو زيان السعدي، من أدب الرواية في تونس، الشركة التونسية للتوزيع، 1988، ص 19.

2) توفيق بكار، مقدمة «حدث أبو هريرة قال...»، دار الجنوب للنشر، تونس 2000، ص 38.

3) توفيق بكار، مقدمة «السد»، دار الجنوب للنشر، تونس 1992، ص 30.

4) حسن بن عثمان، مجلة الحياة الثقافية، العدد 161، السنة 30، جانفي 2005، ص 3.

5) حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس 1985، ص 75.

6) جميل حمداوي، منهج المتلقي أو نظرية القراءة والتقبل، مجلة «أفق» الإلكترونية، الثلاثاء 11 يوليو 2006، http://www.ofouq.com

7) حسين الواد المصدر نفسه.

8) جميل حمداوي، المصدر نفسه.

9) جميل حمداوي، المصدر نفسه.

10) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال...، دار الجنوب للنشر، تونس 2000، ص 12.

11) المصدر نفسه، ص 10.

12) محجوب بن ميلاد، مقدمة الطبعة الأولى لكتاب «السد»، ملحقة بطبعة دار الجنوب للنشر، تونس 1992، ص 154.

13) نزار حبوبة، الأدب تنظيرا وممارسة : محمود المسعدي أنموذجا، مجلة «الحياة الثقافية»، العدد 164، السنة 30، أفريل 2005، ص 18.

14) محمد رجب الباردي، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، 1993، ص 11.

15) حسن بن عبد الله، مصدر سابق.

16) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال...، دار الجنوب للنشر، تونس 2000، ص 11.

17) أبو زيان السعدي، مصدر سابق.

18) مختار الخلفاوي، محمود المسعدي : موت المؤلف وقيامته، موقع «ألوان» الإلكتروني بتاريخ 11 آب (اغسطس) 2007، http://www.alawan.org

19) محمود طرشونة، الأدب المريد في مؤلفات المسعدي، الطبعة 3، مطبعة تونس قرطاج، أفريل 1985، ص 35.

20) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال...، دار الجنوب للنشر، تونس 2000، ص 132.

21) ضمن : محمد رجب الباردي، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، 1993، ص 256.

22) محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال...، دار الجنوب للنشر، تونس 2000، ص 141.

23) تحدث الدكتور محمود طرشونة عن الارادة في أدب المسعدي بإطناب وتوسع.

24) محمود طرشونة، الأدب المريد في مؤلفات المسعدي، الطبعة 3، مطبعة تونس قرطاج، أفريل 1985، ص 61.

«السّدّ» بين الإنجاز والإعجاز
- السّدّ ولعبة العدد -

عفيف عمري/ جامعي، تونس

«السّدّ». . . هذا الرّمز الأسطوريّ الضّارب في أعماق حضارة عريقة في عظمتها وقدمها بأرض اليمن السّعيدة. فمن المشرق إلى المغرب يقوم سدّ مأرب شاهدا على عظمة التّاريخ والواقع عند العرب. وللمسعدي مغامرة فذّة في أدبنا العربيّ الحديث في إخراج هذه القصّة من باطن الأسطورة إلى عالم يجمع بين الأدب والفنّ، وهو الكتابة المسرحيّة. ولذلك نجده يعرّف نصّه المسرحيّ كونه (1): «رواية في ثمانية مناظر».

هذا التّعريف للأثر فيه قطبان: قطب أوّل هو مفهوم الرّواية هنا، إذ أنّ محمود المسعدي لا يقصد الرّواية بما هي جنس وافد على الأدب العربيّ من الآداب الأوروبيّة، وإنّه لا يقصد المفهوم الضّيّق الخاصّ، وإنّما يذهب إلى ذلك المفهوم العامّ كما عناه العرب القدامى ليفيد الدّلالة على القصّة أو الحكاية عموما. هذا المفهوم العامّ يستقطب كلّ خصوصيّات الحضارات قديمها وحديثها بما في ذلك العرب أنفسهم. فلم تخل أمّة أو شعب من مخزون قصصيّ سواء في ثقافاتهم الشّفويّة أو المكتوبة. وفي «السّدّ» ما يدعم التّوجّه إلى هذا الفهم (2) في الحوار الدّائر بين غيلان وميمونة، إذ البشر لا يموتون «إلاّ في آخر القصّة» و«السّدّ عندك [أي غيلان] قصّة؟»، و«كلّ شيء قصّة. . . لو متنا الآن لقطعنا حبل القصّة وأغضبنا الأقدار فهي تمدّ في الحياة لأجل القصّة وتميت لأجل القصّة: كمجنون ليلى وأهله وليلى وأهل ليلى. . . ليكونوا قصّة من قصص الأدب، أو كالأنبياء. . . والآلهة والأقدار كالعجائز والشّيوخ مولعون بالقصص. فنحن لا بدّ أن نبقى أحياء إلى آخر القصّة. . .». ولأنّ وجود الإنسان قصّة وحياته وتاريخه قصّة، ولأنّ الإيمان والخرافة قصّة، والحياة والعدم قصّة، نفهم بوجه ما ذلك المفهوم للأدب عند المسعدي باعتباره مأساة أو لا يكون، فتكون وفقا لذلك القصّة مأساة الإنسان في الوجود. إنّ«السّدّ» رواية. وإنّ الرّواية قصّة الإنسان أنّى كان وأينما كان. هي قصّة مأساة الإنسانيّة، وهي الملحمة كما رسمها الفكر اليونانيّ القديم مع أرسطو في«فنّ الشّعر». فالملحمة قصّة الدّين والخلق، وقصّة الإنسان والوجود الفاعل. والملحمة جامعة بين لغة الشّعر والحوار المسرحيّ كالإلياذة والأوديسة. هذا ما وعاه المسعدي، فغرف من ذلك المعين الغربيّ القديم، ولا غرابة.

يقول في فاتحة الكتاب مستحضرا قول أحد رموز الشّعر الأوروبيّ الحديث سانت بوف: «ليس الشّعر في أن تقول كلّ شيء، بل في أن تحلم النّفس بكلّ شيء». هذا ما يجعل من الشّعر قصّة من قصص الإنسان، وهو قصّة الإنسان الحالم، أو الإنسان الطّفل. والحلم ليس إلاّ ذاك الأمل وذاك الطّموح لحيازة كلّ شيء، وهو تلك الحياة الخالدة المنشودة، وأساسها الفعل الخلاّق والإرادة الّتي لا تقهر.

إنّ كلّ فنّ من فنون القول قصّة، والكتابة المسرحيّة قصّة، ممّا جعله يقسّم نصّه المسرحيّ إلى «ثمانية مناظر». وهذا هو القطب الثّاني في تعريف المسعدي لأثره. والنّصّ المسرحيّ نصّ متجذّر في الأدب مفارق له: التّجذّر من جهة أنّه نصّ مكتوب بلغة أدبيّة جامعة لأنماط الكتابة السّرديّة، والمفارقة من جهة أنّه يحتاج إلى الامتلاء بالتّمثيل والفرجة معا. هذا ما يجعل من القول «النّصّ المسرحيّ» قولا مخصوصا في تصوّر العرب منذ القديم لمعنى لفظة «نصّ»، فهي من النّاحية اللّغويّة تنتمي إلى جذر ثلاثيّ مضعّف (ن، ص، ص)، وتكون بمعنى الظّهور في المكان، وبمعنى البروز، وبمعنى الامتلاء، وبمعنى الاكتمال. فأن نقول: «نصّا مسرحيّا» فإنّ دلالة المنعوت على الكمال تلغي حتما النّعت، والحال أنّ النّعت يعيّن حاجة المنعوت إلى ما به يتحقّق كماله، وهو التّمثيل والفرجة. ههنا نلامس إشكاليّة أخرى تتعلّق بسدّ محمود المسعدي، وتتعلّق بالتّصنيف النّقديّ للكتاب ضمن المسرح الذّهنيّ وإمكانيات توفّر مقوّمات المسرح الفرجويّ فيه.

«السّدّ» عنوان مشحون بالإيحاء والدّلالات الحضاريّة. فظاهره قصّة الإنسان المريد مجسّدة في حلم غيلان ببناء السّدّ توقا إلى أن يكون فاعلا في الوجود خالقا للحياة كالآلهة. ولفكرة الخلق علاقة برمزيّة اسم العدد في«السّدّ»سنعود إليها في موضعها من مقالنا. أمّا الخفيّ في الكتاب فيتمثّل في لغة النّصّ، إذ كانت مزيجا غريبا من لغة أكثر من نصّ، جمعت بين لغة الأدب نثرا وشعرا، ولغة القرآن إعجازا، ولغة الأساطير سجعا وإيجازا. فكانت لغة فريدة متفرّدة في أدبنا العربيّ في مساراته الطّويلة.

يبدأ النّصّ خاضعا لنظام معيّن يقوم على تقسيم إلى ثمانية مناظر. وهذا مغاير لما في المسرح اليونانيّ القديم، فقد كان يقسّم إلى أربعة مشاهد أو أربعة مناظر. واللّفظتان تحيلان على خاصّيّة الفرجة في الفنّ المسرحيّ عامّة وهذا ما يدفع إلى القول بإمكانيّة إخضاع «السّدّ» إلى التّمثيل على ركح المسرح بتوفّر بعض شروط الفرجة فيه. وبما أنّ كلّ نصّ مسرحيّ هو نصّ سرديّ فإنّه لم يخل كسائر الأجناس السّرديّة من أركان القصّ. وكان للإشارات الرّكحيّة في بداية كلّ منظر وخاتمته غالبا الدّور الأساسيّ في تحديد تلك الأركان على الأغلب الأعمّ من شخصيات ومكان وزمان وأحداث.

أمّا الشّخصيات فتتميّز بالتّنوّع، وتنقسم إلى أربعة أصناف: إنسانيّة وحيوانيّة وجامدة وخياليّة غيبيّة، فيشدّ النّصّ إلى ثنائيّة الواقع والخيال لأنّ ما هو إنسانيّ ناطق واقعيّ بينما تنزيل الحيوان والجماد والغيبيّ منزلة الإنسان النّاطق هو خيال. على أنّ هذه الشّخصيّات جميعها تشكّل فسيفساء الكون في تناقضاته وأنظمته. إنّ غيلان وميمونة والعمّال والنّاس وقوم صاهبّاء شخصيات إنسانيّة تشدّ النّصّ إلى الواقعيّة، والبغل والذّئب والحيّة شخصيات حيوانيّة، فيها البغل كائن ناطق والذّئب والحيّة من العجماوات الّتي تتردّد بين الواقع والخيال، وصاهبّاء والهواتف كائنات غيبيّة لا تُرَى، والحجرات جماد أنطقه المسعدي ليجذّر نصّه المسرحيّ في عوالم غريبة متخيّلة، وذلك في مستويين: المستوى الأوّل لّما يخوجها من حالة الجماد إلى حالة الحياة فتتكلّم، والمستوى الثّاني أنّها تتلوّن برمزيّة المكان ورمزيّة الشّخصيات المتحاورة (3): «الحجرة

الثّانية (وهي الّتي كان غيلان جالسا عليها). فتاة كالأولى» و«الحجرة الثّالثة (وهي الّتي كانت ميمونة جالسة عليها). فتاة ليّنة حمراء كالأولى». وإذا بالشّخصيّات كلّها تنهض من أعماق الواقع والخيال والغيب وأحضان الدّين والأسطورة والخرافة مزيجا عجيبا غريبا يشكّل أهمّ مصادر الإلهام عند المسعدي في كتابة القصّة، وخوض غمار تجربة في الكتابة المسرحيّة لم يسبق إليها في أدبنا العربيّ الحديث. وفيها جميعا يمثّل البطل غيلان بؤرة تتجمّع فيها أكثر رموز الشّخصيّات وأكثر عقد القصّة بما يجعل منه بطلا ملحميّا في صراعه ضدّ الآلهة رغبة في أن يكشف سرّ الخلق ومعرفة كنهه فيمتلكه على نحو ما كان من سعي «بروميثيوس» في أساطير الاغريق لمّا سرق من آلهة النّار شعلة النّار في أعالي جبال الأولمب. إنّ ميمونة شخصية ضاربة في أعماق ذاته، وذلك واضح (4)، إذ هي شكّه وحيرته وعينه الّتي بها يرى. وميارى خيال يتقدّم«وتقبل على غيلان بجناحيها فكأنّها تهمّ أن تذوب عليه أو تتلاشى فيه» (5). والبغل يحدّث نفسه وقد سمع حوار الحجرات الثّلاث (6): «أمّا أنا فقد سمعته وسأبيعه لغيلان ربّي». إنّه نكتة، ومدعاة للضّحك والحيرة، بغل ذكيّ يفكّر وينطق، فيعمّق الإحساس بالملهاة في عمق المأساة، وهو يمثّل تلك المرتبة الحيوانيّة الّتي يتخبّط فيها غيلان ويحاول الخلاص منها، وذلك واضح (7) فيما دار من حوار بين غيلان وميمونة عندما تقول: «... إنّكما بغلان حرونان» [أي غيلان وخياله]، فيردّ عليها قائلا: «قد نكون بغلين حرونين، ولكنّنا مع ذلك صديقان ولا يريد أحدنا بالآخر شرّا...».

إنّ تلك الشّخصيات يبدأ عددها سبعة في المنظر الأوّل: غيلان وميمونة والبغل والحيّة والذّئب والطّائر والآلهة صاهباء أو ما يمثّلها من هواتف أو سدنة في بقيّة المناظر. وكلّما قارب النّصّ المسرحيّ على النّهاية إلاّ تزايد عددها بين نوعين من الشّخصيّات: شخصيات حاضرة حضورا فاعلا في الأحداث والحوار، وشخصيّات يكون حضورها حضورا سياقيّا. فأمّا العدد فيرمز إلى أسطورة أهل الكهف، وهو وضوح صريح في «السّدّ» (8) في الإشارات السّرديّة عندما يصف الكاتب الرّهبان: «... ستّة وفيهم مشعل وسابعهم طبل. ثمّ ستّة وسابعهم إناء ماء». وفي الموضع نفسه(9): «ثمّ يخرجون ستّة وسابعهم طبل. ثمّ ستّة وسابعهم نعيق البغل». وثمّة من الأمكنة ما يدلّ على أسطورة أهل الكهف (10): «بفناء الكهف وقد بدت فيه الخيمة مضروبة». فالقرآن كان أهمّ مصادر استلهامها في أكثر من سورة حتّى أنّ إحداها تحمل اسم أولئك الفتية الصّالحين(11).

إنّ العدد سبعة ارتبط بفكرة الخلق لا في سدّ المسعدي فحسب لمّا اقترن بعناصر طبيعيّة كالماء والنّار (12) وبصورة المكان والزّمان لحظة «الكمون» و«الهيولى» حيث لا حركة ولا حياة قبل الخلق: «ساعة، ثمّ تسكن الأرض والسّماء، فإذا ليلة ليّنة رزينة ملأى، كحمل حسناء حبلى، وشفق كالفجر وشفة اللّيل عذبة، ونوم كالدّهر يفعم اللّيلة، وخُلُوّ كالنّجم والنّجم نغمة» (13)؟، بل إنّ السّبعة ترتبط بقصّة خلق الكون في القرآن حيث يقول تعالى(14): (هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُم مَّا فِي الأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاء فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ). ويقول تعالى(15): (إِنَّ رَبَّكُمُ اللّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا). ويقول جلّ جلاله (16): (وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ).

ثمّة عدد آخر لا يقلّ رمزيّة عنه، وهو العدد ثلاثة. فهذا الطّير شخصيّة تتكرّر في«السّدّ» ثلاث مرّات (17): «طائر أسود» و(18): «آلاف الطّيور السّوداء» و(19): «أنظرا آلافا من الطّيور تجرّه من

شعره أشجاره سودا». والملاحظ أنّ صورة الطّير تقترن في كلّ مرّة بالسّواد. وتلك صورة الذّئب تقترن بالعواء ثلاثا(20) و(21) «يعوي الذّئب ثلاثا ويقفز البغل» و(22): «يسمع الذّئب يعوي ثلاثا». والبغل يتكلّم (23): «ولكن أذئاب؟ أم أطياف خالي العصور في تيه العذاب؟»

وبصرف النّظر عن هذه الشّخصية الّتي كان حضورها سياقيّا على لسان البغل في المنظر الثّاني فإنّ حضورها الفعليّ تكرّر ثلاث مرّات في المناظر الأوّل والسّادس والثّامن، واقترن هذا الحضور بالعواء من جهة بما هو دلالة رمزيّة على الألم والوعي الشّقيّ الّذي يعاني منه غيلان في نحت مسيرته الوجوديّة، وتقترن بالعدد ثلاثة كما تجسّدت في القرآن في قوله تعالى (24): (إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ) عندما أرسل عيسى بن مريم اثنين من تلامذته إلى [أصحاب القرية] أو أهل أنطاكيّة لدعوتهم إلى الدّيانة المسيحيّة، وكان أن دعمهم ثالث من أهلها بمشيئة الله. ويقول تعالى (25) في سياق آخر: (لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللهَ ثَالِثُ ثَلَاثَةٍ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا إِلَهٌ وَاحِدٌ).

للشّخصيات دلالة أهمّ من أحداث «السّدّ»، والمتأمّل يلاحظ قوّة حضورها الرّمزيّ، فهذا البغل قدره أن يقاد في البداية إلى الجبل مثقلا بالأمتعة والخيمة، وقدره أن يظلّ إلى النّهاية مشدودا إلى شأنه بصخرة. بغل ذكيّ ينطق ويعرف ربّه غيلان. إنّه نكتة ومدعاة إلى الضّحك والحيرة. البغل وغيلان يشكّلان معا تلك الملهاة: الملهاة في قدر الإنسان في نحت المأساة والسّخرية منه في قدره. إنّ حضور شخصية البغل قويّة في «السّدّ»، فلم يغب تماما إلاّ في المنظر الخامس كون الأمر تعلّق بلحظة يرتقي فيها غيلان إلى درجة من أرقى درجات إنسانيّته الّتي ينشدها بالإرادة والفعل مجسّدين في السّدّ وقد أوشك على الاكتمال قبل أن ينهار من جديد. فالبغل يحضر في بدايات المنظر الأوّل والمنظر الثّاني والمنظر الرّابع والمنظر السّادس وخواتمها في الإشارات السّرديّة على الأغلب الأعمّ، ويحضر في خواتم المنظر الثّالث والمنظر السّابع والمنظر الثّامن. تلك المناظر كان أقصرها المنظر الثّاني والمنظر السّابع وأطولها المنظر الأوّل والمنظر الخامس والمنظر السّادس.

أمّا الزّمان فلا يقلّ قيمة في حضوره عن بقيّة الشّخصيات، فهو يتميّز بالتّنوّع وكثرة الألفاظ الدّالّة عليه. وصرف النّظر عن الأفعال المتصرّفة الدّالّة على زمن السّرد أثناء الاسترجاع للماضي أو الاستباق في المستقبل أو الحاضر زمن الحوار وزمن الحدث أو الإطلاقيّة بما يجعله زمنا وجوديّا كلّما اقترن الحوار بقضايا الوجود كالحياة والموت، والإرادة والعجز، والواقع والخيال، والحيوانيّة والألوهيّة... فإنّنا نجد ألفاظا أخرى تتنوّع فيها الأزمنة، وهو غالبا زمن ميقاتيّ واقعيّ يرتبط أحيانا بمقولة اسم العدد في علاقته بفكرة الخلق الإلاهيّ، ويرتبط بالعدد ستّة (26): «وقد مضى على أوّل القصّة ستّة أشهر وكاد يكتمل السّدّ». لقد خلق الله الأرض والسّماوات في ستّة أيّام، وهذا السّدّ يبنى في ستّة أيّام أو أنّ بناءه كاد يكتمل. فلماذا لم يكتمل البناء؟ هل أنّ المسعدي من أولئك الّذين يعتبرون أنّ الفعل إذا أنهيته قتلته فحسب أم أنّ اختياره لذلك المسار التّراجيديّ المأسويّ لبطله هو الّذي دفعه إلى ذلك كي يواصل مسيرته إلى النّهاية؟

لقد سبقت الإشارة إلى ارتباط فكرة الخلق باسم العدد في توظيف الأسطورة (التّضمين) والاقتباس من القرآن عند الوقوف على العدد سبعة والعدد ستّة، وثمّة العدد أربعة (27): «بعد المناظر السّابقة بأربعة أشهر». فالعدد يمثّل عدد الأشهر الحرم في الإسلام في قوله تعالى(28): (إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِنْدَ اللهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْرًا فِي كِتَابِ اللَّهِ يَوْمَ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرُمٌ).

مثلما تتواتر في«السّدّ»لفظة ساعة»على نحو

لافت للانتباه في المنظر الأوّل خمس مرّات (29): [(1)+(1)+(2)+(1)] والمنظر الثّاني مرّة واحدة(30) والمنظر الثّالث مرّتين (31) والمنظر الرّابع مرّتين»ساعة بعد ساعة» (32) والمنظر السّادس ثلاث عشرة مرّة (33) [116(2)+(7)+(1)+(1)+(1)+(1)+(1)] والمنظر السّابع مرّة واحدة (34). فالمجموع يكون أربعة وعشرين ساعة بما هي دورة زمنيّة كاملة صالحة لاكتمال الأحداث واكتمال مكوّنات التّمثيل والفرجة كما تصوّره اليونانيّون القدامى. أمّا المنظر الخامس ففيه إحصاء للأشهر السّتّة الّتي اقتضاها بناء السّدّ أوّل مرّة بطريقة مفصّلة (35): «الشّهر الأوّل... الشّهر الثّاني... الشّهر الثّالث... شهرين كاملين... شهر... الشّهر السّادس». وتبلغ دقّة وعي المسعدي وشخصيّاته بالزّمن أقصاها بذكر اللّحظة العابرة السّريعة، فنعثر له على لفظة»لحظة»الّتي تواترت في «السّدّ» مرّتين: الأولى في المنظر الخامس (36) والثّانية في المنظر السّادس(37).

إنّ دقّة الوعي بالزّمن في تفاصيله الصّغيرة والكبيرة لا تدوم في جميع المناظر لغلبة معجم آخر دالّ على هذه المقولة بتفاصيلها الصّغيرة والكبيرة. وصرف النّظر عن دلالة الأفعال على الزّمن يساعد على استجلاء دلالة ألفاظ أخرى على زمن ممتدّ كاللّيل والنّهار والفجر والمساء والعشيّ. هذا المعجم الطّبيعيّ يتّسع كالشّمس والقمر والنّجوم والمطر والماء والنّار والدّخان واللّهب والنّور والبركان والبرق والرّعد. وهو معجم يداخله معجم دينيّ كالجنّة والجحيم، ويداخله معجم صناعيّ كالسّراج والزّجاج... فتلتقي كلّها في هدف واحد يتمثّل في تقنية من تقنيات الفرجة المسرحيّة من إنارة وما يحتاجه التّمثيل من إضاءة وظلمة، بحيث يحتاج الوضع السّرديّ إلى الإضاءة في حالة الانفراج، ويحتاج إلى الظّلمة في حالة التّأزّم. والمتأمّل يلاحظ أنّ الظّلمة تسيطر على المنظرين الأوّلين، إذ هو اللّيل وآخر عشيّ في المنظر الأوّل، وهو اللّيل في المنظر الثّاني. وتسيطر على المنظرين الثّالث والرّابع عناصر الإضاءة والإنارة، فهو الفجر والنّور وطلوع الفجر في المنظر الثّالث، وهو النّهار والفجر «شراب الفجر» والصّباح «طعام الصّباح» في المنظر الرّابع. وتميّز المنظر الخامس بالإضاءة «صباح يوم من الأيّام». وكانت المناظر الثّلاثة الأخيرة تتردّد بين الظّلمة والإنارة، فاقترن المنظران الأوّلان بالظّلام والسّواد لأنّهما يهيّئان لفكرة بناء السّدّ والاستعداد لخوض الصّراع ضدّ الآلهة لمشاركتها فعل الخلق. فهو زمن موبوء بالتّوتّر مشحون بالتّأزّم. والمناظر الثّلاثة الأولى هي مناظر بياض وإضاءة لارتباط المنظر الثّالث بالفعل وإنجاز السّدّ والتّمرّد على الآلهة وقومها ورهبانها وهواتفها ورؤيا ميمونة، وبكلّ الأديان في سخرية غيلان من ميمونة لمّا طلبت منه أن تقصّ عليه رؤياها، فيقول (38): «يا أبت إنّي رأيت أحد عشر كوكبا والشّمس والقمر رأيتهم لي ساجدين»، وهو اقتباس لقوله تعالى (39): ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾. والإضاءة ترتبط في المنظر الرّابع بفلسفة الحياة والخلق فيما كان من حوار متخيّل بين الحجرات الثّلاثة وقد سرق البغل حديثهنّ ليبيعه إلى مالكه غيلان. والإضاءة ترتبط كذلك بقرب اكتمال بناء السّدّ في المنظر الخامس.

وكانت المناظر الثّلاثة الأخيرة في تردّدها بين الظّلمة والإضاءة تردّدا بين التّأزّم والانفراج. ذلك أنّ نهاية المنظر الخامس أدّت إلى انهيار أوّل للسّدّ، وهو تأزّم. وكان الفعل من جديد وإعادة البناء، وهو انفراج. وكان انهيار آخر في المنظر الثّامن. وكان حساب ميمونة لغيلان محاكمة وسخرية (40)، ورواية الرّحيل في أسطورة أسال ونائلة على لسان غيلان (41)، وقصّة هامان على لسان ميمونة (42). وكان تراجع ميمونة وظهور

ميارى- الخيال خروجا بغيلان من الانهيار التّامّ والنّهاية المأسويّة إلى حالة من الانفراج كي يواصل الصّراع والصّراع غير المتكافئ لم ينته بعد. وكان الانهيار الأخير خاتمة المأساة بصعود غيلان وميارى إلى عوالم السّماء الرّحبة (43). بل لست أدري لعلّها آفاق جديدة لصراع جديد أكثر تكافؤا وفضاء يلائم خصوصيّات البطل المأسويّ البديل للبطل الإغريقيّ القديم. ولا شكّ أنّ هذه التّراجيديا الجديدة عند المسعدي قد توفّرت على أهمّ خصوصيّات الصّراع المأسويّ بين الإنسان والآلهة من جهة أنّه صراع حتميّ في قدر الإنسان، ومن جهة النّهاية المأسويّة المحكومة بالفشل والهزيمة. إنّ تراجيديا المسعدي ليست التّراجيديا الوثنيّة بل تراجيديا الإنسان المؤمن بالآلهة المؤمن بقدره في الفعل البنّاء الخلاّق. وإلاّ بماذا نفسّر تهافت القرآن قصصا ولغة في سدّ كاتبنا؟

ذلك الصّراع كان المسعدي يدفع فيه شخصيّاته إلى النّظر والتّأمّل دعوة وتجربة. فميمونة تدعو إلى النّظر غيلانها (44): «انظر الجبل» وتدعوه (45): «بل انظر الصّفاة تلقاك. . . وانظر سدّك». وتجاريها فيه ميارى في المنظر الثّامن (46): «انظرا! انظرا الجبل». ويبادلها غيلان الدّعوة (47): «اُنظري» و(48): «بل انظري يا ميمونة. لو متنا الآن لقطعنا حبل القصّة». غير أنّهما في دعوتهما على طرفي نقيض: دعوة ميمونة دعوة الحواسّ ودعوة إلى المكان (الجبل، السّدّ)، ودعوة غيلان دعوة إلى التّأمّل ودعوة إلى الإمكان: الإمكان إلى المنشود والإمكان إلى الفعل الخالق الخلاّق، ولكنّه خلق الإنسان المؤمن بالآلهة فيحاكيها عشقا وذوبانا فيها في فعلها وخلقها. لذلك كان أن استبدل ميمونة بميارى لأنّها حلمه وخياله. وتظلّ دعوة ميمونة كي تشدّه إلى الأرض في ثلاثة مواضع من «السّدّ» لا جدوى لها من جهة، وهي دعوات ثلاث كعواء الذّئب ثلاثا والحجرات الثّلاث والهواتف الثّلاثة، وما يعنيه هذا العدد من رمزيّة سبق النّظر فيها في هذا العمل من جهة ثانية.

لقد استطاع المسعدي أن يجمع في «السّدّ» فسيفساء من اللّغة الجامعة بين لغة الشّعر والنّثر ولغة القرآن وسجع الكهّان ولغة الأساطير والخرافات. وكان «السّدّ» نصّا جامعا لأكثر من جنس قوليّ: القرآن والشّعر والأسطورة والفلسفة بقديمها وحديثها. واستطاع المسعدي أن يوظّف التّراث العربيّ لغة وقرآنا وشعرا وأسطورة قدر توظيفه للتّراث الإنسانيّ من المسرح الإغريقيّ والملاحم والأساطير الإغريقيّة والفلسفة الأوروبيّة الحديثة. فكان توظيفا لا يخلو من طرافة وجدّة، من ذلك أنّه استطاع كسر ما ضبطه اليونانيّون القدامى من أطر زمانيّة ومكانيّة في المسرح، وحوّل وجهة الصّراع الدراميّ المأساويّ من صراع وثنيّ إلى صراع مؤمن يراعي خصوصيّات المجتمع العربيّ الإسلاميّ الّذي إليه ينتمي. إنّ الأطر المكانيّة في «السّدّ» متنوّعة متردّدة بين الواقع والخيال كالجبل والخيمة والوادي والهاوية والسّدّ والبيوت والأرض والسّماء والكهف والخيمة والجنّة والجحيم وأعماق الكون والجسر والعقبة وجوف الوادي والجزيرة والبحر ومدينة سيرام ووادي الجنون وطريق الذّنب. . . ولا يلائم التّصرّف في التّراث العربيّ والإنسانيّ غير ما قال المسعدي نفسه: «ليس أطرف من جدّة القديم».

وفي إطار الإجابة على السّؤال المطروح في بداية الورقة أقول: إنّ في «السّدّ» من الإشارات الرّكحيّة الدّالّة على الأمكنة والأزمنة والشّخصيّات ما يجعلها ذات إمكانيّة كي تتجسّد على الرّكح لتوفّر عناصر الإضاءة وأركان قصّ واقعيّة، فمن هذه النّاحية يجوز القول إنّ في «السّدّ» عدّة مقوّمات للمسرح الفرجويّ، بمعنى أنّ «السّدّ» نصّ ذو قابليّة على الخضوع للتّمثيل والفرجة. وفي المقابل يكون ما هو متخيّل فيه كالبغل النّاطق والحجارات

الّتي تتحاور والهواتف المزمجرة، وحتّى الصّراع في حدّ ذاته، عوائق تدفع إلى جعله مسرحا ذهنيّا. فإذا كان غيلان شخصيّة منظورة فإنّ الآلهة غير منظورة بما يجعل الصّراع غير متاح كي يخضع للتّمثيل والتّجسيد الرّكحيّ. كما أنّ القضايا الّتي يعالجها«السّدّ» قضايا ذهنيّة فلسفيّة على الأغلب كالحياة والموت والحرّيّة والعبوديّة والحيوانيّة والألوهيّة... فتجعل «السّدّ»مشدودا إلى مسرح يتجاوز صورة الرّكح المكانيّ المألوف إلى ركح في ذهن القارئ وخياله.

على أنّ«السّدّ»لا يخلو من قيمة حضاريّة لا من جهة الفترة الّتي كتب فيها فقط وإنّما من جهة أنّ النّصّ حامل لتلك القيمة على نحو صريح بما يعكس ذلك الصّدام التّاريخيّ بين الشّرق والغرب، العبارات كـ«الأفق الغربيّ» (49) و«الأفق الشّرقيّ» (50) و«طالعون مع الشّمس من الأفق» (51). والشّرق هو موضع بزوغ الشّمس كما هو معلوم بينما «السّدّ» بزغ من حضارة عربيّة إسلاميّة شرقيّة عريقة، فكان جديرا بأن يصنّف ضمن الأدب الإنسانيّ والعالميّ./.

الهوامش والإحالات

1) المسعدي: السّدّ ، تقديم توفيق بكار، نشر دار الجنوب للنشر، تونس، 2003، ص37.
2)م. ن. [المنظر الخامس]، ص108- 109.
3)م. ن. [المنظر الرابع]، ص85.
4)م. ن. [المنظر السادس]، ص124.
5)م. ن. [المنظر السادس]، ص125.
6)م. ن. [المنظر الرابع]، ص94.
7)م. ن. [المنظر الأول]، ص49.
8)م. ن. [المنظر الثاني]، ص69.
9)م. ن. [المنظر الثاني]، ص72.
10)م. ن. [المنظر الثالث]، ص75.
11)سورة الكهف، الآيات9- 26.
12)المسعدي: السد، [المنظر الثاني]، ص69.
13)م. ن. [المنظر الثاني]، ص72.
14)سورة البقرة، الآية29.
15)سورة الأعراف، الآية54.
16)سورة هود، الآية36.
17)المسعدي: السد، [المنظر الأول]، ص61- 62 و65.
18)م. ن. [المنظر الثالث]، ص80.
19)م. ن. [المنظر الثامن]، ص148.
20)م. ن. [المنظر الأول]، ص65.

21) م. ن. [المنظر السادس]، ص115 .
22) م. ن. [المنظر الثامن]، ص145 .
23) م. ن. [المنظر الثاني]، ص71 .
24) سورة ياسين، الآية 14 .
25) سورة المائدة، الآية 73 .
26) المسعدي: السد، [المنظر الخامس]، ص99 .
27) م. ن. [المنظر السابع]، ص139 .
28) سورة التّوبة، الآية36.
29) م. ن. ص47- 55- 57- 62 .
30) م. ن. ص72 .
31) م. ن. ص75- 76 .
32) م. ن. ص95 .
33) م. ن. ص116- 118- 122- 124- 127- 128 .
34) م. ن. ص139 .
35) م. ن. ص106- 107 .
36) م. ن. ص1105 .
37) م. ن. ص123 .
38) م. ن. ص75 .
39) سورة يوسف، الآية 4 .
40) المسعدي: السد، [المنظر السادس]، ص106- 107 .
41) م. ن. [المنظر السابع]، ص119 .
42) م. ن. [المنظر السابع]، ص120- 123 .
43) م. ن. [المنظر الثامن]، ص149 .
44) م. ن. [المنظر الأول]، ص45 .
45) م. ن. [المنظر الخامس]، ص99 .
46) م. ن. [المنظر الثامن]، ص146 .
47) م. ن. [المنظر الخامس]، ص103 .
48) م. ن. [المنظر الخامس]، ص108 .
49) م. ن. [المنظر الأول]، ص47 .
50) م. ن. [المنظر الثالث]، ص75- 80 .
51) م. ن. [المنظر الثالث]، ص76 .

«السـدّ» بيـن المنتهـى واللاّ منتـهـى (1)

(الترميـز : آليـاتـه ودلالاتـه)

البشير الجلجلي/ باحث، تونس

المقـدمـة :

تعدُّ دراسة «**السدّ**» غاية في التعقيد والسحر والإغراء، فكما المتنبي ملأ الدنيا وشغل الناس كذا «المسعدي» (28 جانفي 16-1911 ديسمبر 2004) بسدّه ملأ الأدب جـدّة وحيّر الناس. فقد احتار الناس قراء ونقادا في استكناه أغوار السدّ فراودوه متى أعوزتهم الحيلـة إلا أنه أبى وتمنع واستكبر وقال : «أنا ربّ الأدب العظيم». فإذا بخطاب السدّ من إبداع فحل من فحول اللغة العربيـة اعتصـرها وصفّاها فكانت حينا قرآنية معجزة وأحيانا أخرى أصفهانية همذانية توحيدية، تقتصد ولا تسهب رومنسية ساحرة، سرٍيالية حائرة عابثة، تنهار فتنعدم الحدود بين المسـرح والرواية وبين النثر والشعرِ. فغدا الجنس الأدبي في السدّ إسما بلا مسمى لذلك تشكل مفهوم جديد للإبداع يسمى «الكتابة» «L'écriture». يمتص رحيق الفنون قديمـها وحديثها ويتنفس روح الاعتزالية، جبرية حينا ووجودية نيتشوية أحيانا أخرى. والطريف أن هذه الفنون والمضامين تنصهر في نص المسعدي وتذوب فيشبعها من روحه. فكان السدُّ عملا إبداعيا يعتصر فنون البشرية وفكرها قديمها وحديثها : من اليونان إلى العرب انتهاء إلى الغرب لذلك نهتم أولا بخطاب السد فعلاقات الشخصيات وأبعادها ورمزيتها ثانيا ثم المسرح والمأساة ثالثا فالمنزع الوجودي رابعا فدلالة النهاية خامسا حتى يُفتح لنا في السدّ باب نفك به بعض شفرات «السد» الرمزية.

I ـ الخـطـاب :

I-1-اللغـة :

تمثل اللغة المادة الخام للخطاب وبها بُني «**التناص**» (L'intertextualité) في لغة المسعدي مع القرآن وسجع الكهان والنثر الفني خاصة. فماهي مصادرها؟ وماهي طريقة المسعدي في تشكيلها؟ وماهي دلالاتها؟ وكيف بنى بها المسعدي رمزية السد ؟

I ـ 1 ـ 1 ـ القرآن :

حاكى المسعدي لغة القرآن وأساليبه في عديد المناظر والـحوارات واستلهم أجواءه واستثمر عديد القصص. فنجد القرآن شاهدا منصوصا عليه موضوعا بين مزدوجتين من ذلك سورة يوسف (3) إذ يقول غيلان : «**يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين**»(4). كما استلهم القرآن دون التنصيص عليه صراحة من ذلك إنجيل صاهباء الذي يتميز بخصيصة أسلوبية قرآنية تمثلت في تكثيف المفعول المطلـق، تقول الحجرة الثانية على لسان صاهبّاء في إنجيلها: «ثم إنّا

أثرنا في العالمين نقعا وصفعناها صفعا وهيّجنا الأكوان تهييجا وهززناها هزّا ورجمناها رجما» (5). كما نجده يقيس قول الحجرة الثانية مرتلة إنجيل صاهباء: «أعوذ بصاهباء من الإنسان الرجيم» (6). على استعاذة المسلم من الشيطان الرجيم إمعانا في الرمز والإلغاز. كما نجده يستعمل عبارات قرآنية من ذلك: «ترمى كحجارة من سجّيل» مذكّرا بسورة الفيل (وأرسل عليهم طيرًا أبابيل ترميهم بحجارة من سجّيل) (7). كما يذكرنا قوله في الإشارة الركحيّة الأخيرة من الفصل الثاني «ثم يخرجون ستة وسابعهم طبل، ثم ستة وسابعهم نعيق البغل»(8) بقوله تعالى في سورة الكهف: (سيقولون ثلاثةٌ رابعهم كلبُهم ويقولون خمسةٌ وسادسُهُم كلبُهم)(9).

ويتجلّى أيضا استحضار الأجواء القرآنية في المنظر الختامي حيث تثور الطبيعة وتلتحم الأرض بالسماء ويزحف الجبل ليهدّ ما بناه العزم في جوّ مرعب كيوم القيامة «ويجتمع الماء والريح والبرق والجبل والرعد والظلمة والغيظ والنقمة (...) وتبرز في الغيب سواعد وأيد كقطع الجبال فتدك السماء والأرض والنجوم والأجبل... وتقوم في الكون جميعا ثورة شعواء حمراء صلبة»(10).

1 ـ I ـ 2 ـ سجع الكهّان :

وهو كلام ملغز حوشي يبرزه خاصة في أناشيد قومة صاهبّاء الذين أقاموا طقوسا احتفالية شبيهة بشطحات الدّراويش :

صِغَابُ الهَوَادِمْ	***	وَ صَخْــرٌ صَلاَدِمْ
مـــدْرًا دَافِــقْ	***	ظَنْــوَى غَـافِــقْ
بركم الظناهـم	***	كعفـر الجـلاهـم
غُمْيـا دافـــق	***	فضـوى غافـق(11)

I ـ 1 ـ 3 ـ النّثر الفنّي القديم :

تأثّر المسعدي بأئمة النثر الفني العربي القديم على غرار الأصفهاني والهمذاني والتوحيدي والمعري من حيث صفاء العبارة وعراقتها وتوازنها والتفنّن بالتقديم والتأخير والحذف :

ـ التقديم والتأخير: «لأمر ما في النفس يا غيلان كان النشاط» (12) / الأصل: «كان النشاط لأمر ما يا غيلان» / «هؤلاء الغرباء أنفسهم يطلبون »(13). الأصل «يطلب هؤلاء الغرباء أنفسهم».

ـ الحذف : «خلوٌّ من كلّ وصول ونزول»(14) (حذف المبتدأ : حياتنا تجنبا للتكرار) وهو ما يختصّ به كبار الكتّاب وفطاحلتهم.

ـ التوكيد : وهي ظاهرة أسلوبية متواترة في السد باستعمال اللام ونون التوكيد الثقيلة : ففي المنظر الأول نجد غيلان يقول في مشهد التحدّي : «هذه الأرض المتجعدة المغبار كالعجوز الفاجرة لأحبلنّها ماء فأملأنّ بطنها فأخرجنّ حياة وستريّنها يا ميمونة وستريّنهم معرضين عن صاهباء والشمس والقحط»(15). وهذا الاستعمال قرين الإصرار والوعيد باللّغة والفعل.

ولكن هذا «التناص» مع النص التراثي (الديني والأدبي) لم يمنعه من الابتكار، من ذلك اشتقاقه صيغا نُدر استعمالها : «تقبل على البغل تحط عنه ويسعدها غيلان» / «جيئة وذهوبا» / كما أن الليلة لا تطول بل «تتواسع»(16) فيعدل عن المألوف. فيربك القارئ كما الحال في استعمال لفظ «إسلام» التي يخرجها من الدلالة المقدسة إلى أخرى قليلة الاستعمال وإن كانت تفيدها في أصل وضعها اللغوي المعجمي. فشحن اللفظة بدلالة مغايرة للمعنى المقدّس فأصبح معناها الاستسلام. وهو استعمال يربك الناقد أيضا ويدخله أبوابا لا منافذ فيها من التأويلات حدّ التشكيك في معتقد الكاتب نفسه كما في المنظر الأول على لسان غيلان: «وإنكارُ العجز والإسلام ونفي العدم»(17) أو على لسان أحد الحجرات في المنظر الرابع «والجبن والإسلام»(18). ومن ابتكاراته كذلك في اللغة قوله : «الذئب يألم» بدل «يتألم» أو في قول هامان : «كان غليب الجسم والوهم والشهوة». هذه الاستعمالات جعلت د. محمد يعلاوي يعتبر هذه اللغة «لغة مسعديّة» وتوفيق بكّار يرى أن السدّ «يتيم دهره».

ما يمكن أن نخلص إليه أن المسعدي فجّر طاقات اللغة وأحبلها ببعض المعاني الثواني. فعبّرت عن قضايا إنسانية معاصرة وأخرى كونية خالدة ليقنع أن اللغة العربية ليست

عاجزة لتكون محمل الأفكار الجديدة خاصة التي تعبر عن منزلة الإنسان في الوجود وكيفية نحته الكيان؛ في لغة بقدر ما توغل في العراقة والأصالة فهي تتماهى والحداثة وليس بغريب أن يرى المسعدي **«أنه ليس أطرف من جِدَّة القديم»**.

I ـ 2 ـ البلاغة :

إذا كانت البلاغة في أعمق دلالاتها هي الفصاحة والبيان والايجاز، جاز القول إن المسعدى أبلغ البلغاء في العصر الحديث. ومن الظواهر البلاغية نذكر :

I ـ 2 ـ 1 ـ التشبيه :

ووظيفته التمثيل وتقريب الصورة من ذهن القارئ: **«تتجسّم الأصوات شيئا فشيئا فتبرز أطيافا كأحلام النائم في ليلة صيف خفافا»** (19) وكذلك قول غيلان» **نحن هنا كآدم وحواء وقد تخلّصنا من وشاة الجنّة وفضوليي الملائكة وعيون الآلهة»**(20).

I ـ 2 ـ 2 ـ المجاز :

«**و لبسوا هزالهم كما تلبس الخلع السلطانية**»(21) وكذلك قوله «**الريح عجين**»(22) أو قوله عن الأرض «**فهي عليلة تشكو الوجع على ألسنة حيواناتها وأنبيائها**»(23) ثم يصف الأرض بقوله كذلك«هذه **الأرض المتجعدة المغبار . . . »**(24).

I ـ 2 ـ 3 ـ الاستعارة :

تمثل الاستعارة من أهم العلامات البارزة في «السد» فهي مكون أساسي في شعرية المسرحية لذلك نقتطف بعض الاستعارات الدالة على بناء السد المجازي وبعده الذهني والوجودي منها«**فلا يسمع إلا أنفاس الليل**» وكذلك«**وأرتني الربة هناك على رأس الجبل**»(25) وكذلك قول ميمونة لغيلان«**الذئب صوتك يا غيلان**»(26) أو قول غيلان لميمونة«**أنظري المياه متكئة إلى السد**»(27).

I ـ 2 ـ 4 ـ الطّباق :

«**بلى ولكنّا تألّبنا على المياه. فرفعنا ما حطّت وعمّرنا ما أخلت**»(28).

I ـ 2 ـ 5 ـ المقابلة :

يقول غيلان لميارى : «**انظري السدّ يتصاعد ! انظري السدّ يعلو**» (29) فترد عليه ميمونة : «**السدّ أشلاء، السدّ أنقاض، تساقط في الهاوية**»(30).

I ـ 2 ـ 6 ـ الجناس :

«**أنا الإنسان / ما دام الجدّ / ما دام الجهد**».

I ـ 2 ـ 7 ـ الإنشاء :

* الإنشاء الطلبي (الأمر) : «**انظر الجبل، دع السدّ وحديثه**» / (الاستفهام): «**فمَاذا رأيت؟ ألا نحط عن البغل؟**»
* الإنشاء غير الطلبي (النفي) : «**لا أرى المغتسل بالنار طاهرا**».

I ـ 2 ـ 8 ـ الخبر :

* خبر ابتدائي : «**البشر لا ينامون أبدا/ طريقنا لا تزال يا ميمونة طويلة**».
* خبر طلبي : مؤكّد بأداة واحدة : «**إنك العاجز / إني أراها تنذر يا غيلان**».
* خبر إنكاري : مؤكد بأكثر من أداة : «**لأتممنّ السدّ**» / «**لنعلون برأسينا ولنفتحن. . .**»

I ـ 3 ـ الأسلوب :

يذهب «بوفون» Georges Buffon (1707 – 1788) أن «**الأسلوب هو الشخص ذاته**» «le style est l'homme même» وقياسا على ذلك يكون أسلوب المسعدي هو الكاتب نفسه الذي يكشف عن ميولاته وكيفية تعامل صاحبه مع اللغة العربية بطريقة رمزية إحائية تخصب النص وترهق القارئ وقد صرّح المسعدي باعتماده الرمز بقوله: «**اللغة التي أكتب بها هي رمز لطيف (. . .) إذ العربية تكره التكرار والتحليل والإلحاح، العربية ترسل الكلام (. . .) كوثب الطير تقفز بالقارئ قفزا**». لذلك مهّد للمسرحية بقولة لـ «سانت بوف» : «**ليس الشعر في أن تقول كل شيء بل هو في أن تحلم النفس بكل شيء**». فالمسعدي التزم بهذه القولة حيث كان

أسلوبه رمزيا شعريا قائما على اللغة الشعرية واللغة الرامزة.

I ـ 3 ـ 1 ـ الصورة الشعرية :

ما يمكن الإشارة إليه هو أنّ الصورة الشعرية كمبحث فني قد خرجت من دائرة الشعر في النقد الحديث لتلامس مختلف أجناس التعبير. والشعر في السدّ بحسب النقاد ذو بال يقول توفيق بكار: «**كنه الصياغة شعريٌّ، وما أدراك ما الشعر في السدّ**» (31)، فإذا أخذنا الظواهر البلاغية والأسلوب يسر الحديث عن الصورة الشعرية وأصبح له ما يبرره بفضل ما يوفره الأسلوب من إيحاء خالقا فضاء تخييليا. ولقد تجلى ذلك في الإشارات الركحية كالإشارة الركحية الافتتاحية التي ترسم صورة الإطار الزماني والمكاني والشخصيات وطبيعة الحركة واتجاهها «**على منحدر جبل أخشب... آخر عشي، امرأة ورجل يصّعّدان في عقبة**»(32) وتراوحت هذه الإشارة بين السرد والرسم. فهي ترسم صورة أرض بكر متوحشة تحتاج من يخصبها ويبث فيها الحياة وهو رهان غيلان. أما الإشارة الركحية الأخيرة التي يُتوج بها النص فهي تشكل صورة لثورة الطبيعة وهي صورة شبيهة بيوم القيامة «**ويجتمع الماء والريح** والبرق والجبل والرعد **والظلمة والغيظ والنقمة فإذا السماء بسحابها الأسود وحل فيه فحم وإذا الأرض والماء والريح عجين**»(33) تحقيقا لرؤيا ميمونة التي قدّمت في صورة سريالية قوامها الدمار والرعب وتبشيرا بالنهاية التراجيدية التي سيعرفها السدّ (الكارثة).

I ـ 3 ـ 2 ـ اللغة المسعدية :

تتنفس لغة المسعدي الزمان القديم وتتلبّس بعراقة المكان وتصلّبه وترتسم طيفا كمياري لمسا خفيفا كنهود العذارى في استحالة واضحة. نرتدّ معها إلى الأقانيم. نتحرّك يمنة ويسرة... ندخل بوابة الحلم فتلعب معنا وتغلبنا. فهي جسد منحوت من «**مرمر الكلام**» وهي «**صقيلة صفاء**». لذلك يرى «**توفيق بكار**» أنها «**عُتّقت من شدة الفصاحة حتى كأنها بلاغة القدماء، بل الأقدمين، قد عادت إلينا بكنوز أهملناها في أفانين البيان. ذخائر من اللفظ الأصيل، وثروة من تصاريف الأفعال والأسماء وأشكال من النظم الوثيق كالبنيان المرصوص**»(34).

وهذا القول يختصر الرمزية التي عتقت بها اللغة كما تعتّق الخمرة فتُشرب غَبوقا أو صَبوحا حتى أنه صفّى إسم «**صاهبّاء**» من «**القهوة الصّهباء**» في قول أبي نواس وأضاف إليها التضعيف فانتقلت من معنى الصُهبة والصُهوب أي الحُمرة أو الشُقرة إلى معنى التصلب وشدة الحر أي من مادة (ص.هـ.ب) إلى مادة (ص.هـ.ب.ء) ومن الصّهباء إلى الصاهبّاء... وبينهما قول أبي نواس (من البسيط):

يا خاطبَ القهوة الصّهباء يمهرها

بالرطل يأخذ منها ملأه ذهبا

فاختصرت لغة المسعدي بهذا لغة الأقدمين واعتصرتها في لغة أثيلة تعبق رمزا. وقد أشرنا آنفا إلى عراقتها وها نحن نزيد...

II ـ الشخصيات وعلاقاتها وأبعادها ورمزيتها:

1ـ الشخصيات : اعتام «المسعدي» شخصيات السد بعناية ووضعها لَهْوَةً في الرحى الوجودية علها تظفر بتاج الكيان وتُبسط على ثفال الوجود ومنها شخصية غيلان الذي إسمه ضارب في التاريخ يعود بنا رأسا إلى غيلان الدمشقي إسما وملامح وهو أحد مؤسسي القدرية القائلة بالقدر خيره وشرّه. وهو رمز تحقيق المنزلة المكتسبة وإرادة التغيير. يتميز بالبعد الواحد والطموح إلى التألّه وهو كائن وجودي أراد ألا يكون غير ذاته على قول ج. ب. سارتر (J.P. Sartre) (1905-1980) «فالإنسان ليس شيئا آخر سوى ما هو صانع نفسه»(35). في حين كانت ميمونة تأنيثا لميمون بن مهران وهو فقيه سني ناظر غيلان الدمشقي وغلبه. وكان يرفض مقولات القدريين وقد بدت ميمونة في السدّ قريبة من ميمون في قناعاته ورؤاه الفكرية وهي امرأة زوجة تعوقه عن بناء السدّ وتؤمن بمحدودية العمل الإنساني. بينما تجيء ميارى طيفا يرمز إلى التسامي والمطلق والخيال ذلك أن ظهور ميارى

مهّد لنهاية القصة يقول الراوي: «**تأخذه من يده وتستأنف مياري وهي ذاهبة به تحمله كالموجة**»(36) وهي موجة مركبة من ماء (عنصر ما تحت القمر) وهواء (عنصر ما فوق القمر): غيلان الطامح إلى الخصب (الماء) ومياري الراغبة في حمل غيلان إلى السماء (الفضاء والهواء) واتحادهما كوّن موجة كما في الرسم التالي:

ماء : غيلان
= موجة : الإلتحام بين غيلان ومياري
هواء : مياري

بينما صيغت صاهبّاء من أصوات مادّتها (ص. ه. ب. ء) ومن معاني الجذر الصخرة الصّلبة، وشدّة الحرّ واليوم الحارّ والموضع تحمى عليه الشمس حتى يُشوى اللحم عليه. فصاهبّاء مركبة تركيب مزج من مواد لغوية جذرها الصاد والهاء والباء والهمزة وهي صخرة ربة ترمز إلى الجفاف والقحط واليبس كما أشرنا في معاني الجذر وهي صورة القدر المحتوم والقوى الغيبية والطبيعية القاهرة. في حين يمثل البغل الحمل الثقيل المسلّم بالمنزلة المعطاة ينظر بعمق إلى إلهه تقول ميمونة لغيلان «**وأنت إله البغل**»(37) بينما كان الذئب حيوانا نذير شؤم أوحى بصوت الأرض تشكو أوجاعها. أما الحجرات الثلاث فهي جماد ترمز إلى الرؤى المختلفة لمنزلة الإنسان في مقابل ذلك كان العمال غائبين في الحوار حاضرين في لبّ القضية وهذا التغييب وإن بدا محيّرا فإنه يمكن أن يكون خلوا من كل معنى ورمز، فهم منفصلون عن غيلان أحيانا متصلون به أحيانا أخرى لذلك كان هو رأسهم وغيابهم في الحوار عوضه غيلان بلسانه وأوامره بالبناء. فكانت الشخصيات أبعاد غيلان في حلّه وترحاله وضعفه وقوته. فهو يتوسطهم وهم يدورون حوله دورة أسطوانة ليكون دالا بهم ومنهم.

فالأسماء مسميات أي رموز وهي من مكونات العالم الأسطوري الذي يخلقه المسعدي. فاتسم عالمه بالغرابة والقدم. لذلك ابتدع عالما أسطوريا نحته من عوالم شتى تقديسا للأنا الفاعلة الساعية إلى المطلق والراغبة في الارتفاع والعلو والتصاعد كما البطل.

2 ـ **العلاقات** : ـ تآلف : غيلان مياري/ ميمونة صاهبّاء.

ـ تصادم : غيلان ميمونة/ غيلان صاهبّاء.

3 ـ **أبعادها** : مياري وغيلان : الطموح والتسامي/ ميمونة وصاهبّاء : التشبث بالواقع وتكريسه/ غيلان وميمونة : هي جزء منه وهي الوجه الآخر الذي يأباه/ غيلان وصاهبّاء: مغالبة ونزال (صراع ومأساة).

III ـ المسرح والمأساة عند المسعدي :

يسعى المسعدي أمام التراث الإنساني المسرحي الضخم (الإغريقي والأوروبي وخاصة التطور اللافت للمأساة)(38) إلى توليد الذات من فواجع الآخر، وإعطائها الروح التي بها يصبح المسرح لَبِنَةً تنضاف إلى وجود الإنسان تطبيقا لشعار الوجودية «**الوجود يسبق الماهية**» يقول سارتر في هذا متسائلا عن كيفية تحديد الماهية «**فما معنى القول هنا إن الوجود يسبق الماهية؟ يعني ذلك أن الإنسان يوجد أولا فيلاقي نفسه، فينبثق** في العالم ويحدد ذاته **على إثر ذلك**» (39). فغيلان في بناء سده تجاوز فكرة الطبيعة الإنسانية (la nature humaine) وعوّضها بفكرة الوضع الإنساني (la condition humaine). وهذا ما جعل المسعدي يدفع بطله إلى تخطي الحدود بالتوغل في الذات الأحد ألما محضا. وهو إذ يعاني آلام الولادة يحسب أنه يستحق نعت كلمة -إنسان- ذلك أن الإنسان «**له الحرية في الفعل** وإرادة الخلق والمسؤولية **لتحديد مصيره وهي شعارات الوجودية : أيعيش الإنسان ليعيد كرة الوجود ؟ أو أنه قادر على تطويع الحياة والثورة عليها بنحت كيانه فيحق له صفة إنسان وإلا عاش في استسلام وخنوع فيمسخ حشرة كـ«قريقور صامصا» بطل رواية «المسخ» لكافكا**»(40). ذلك البطل الذي لم يستطع التأقلم مع الواقع فمُسخ حشرة(41) وهو سرّ بطولة غيلان التي ربطها المسعدي بالمأساة. لأن المأساة هي مأساة البطل الذي يألم ولا يتراجع. يحمل كيانه على ظهره حزمة بشرًا. يُجاهد ويغالب، يظنُّ أنه الغالب كأبطال الأساطير والملاحم. وهذا المعنى أشار إليه المسعدي في حوار له مع **ماجد السمرائي** أبرز فيه أن الجنس الأدبي الذي يلتزمه في كتاباته هو «**النوع المأساوي**» أو «**النوع الوجودي**» والمصطلحان عينٌ واحدةٌ ومنبع أوحد : الوجودية هي المأساة والمأساة هي الوجودية «**لأن الوجودية إنما هي**

المعالجة الفكرية والوجدانية لكلّ ما يُطرح على كلّ كائن واع بمسؤولية كيانه من أسئلة وأدب. والنشاط الأدبي هوّ الذي يحاول أن يجيب عن هذه الأسئلة التي يُحرّكها في النفس: التفكير الوجودي» (42).

والمسعدي إذ يتلزم المأساة نهجا فنيا مسرحيا فهو يطوّعها إلى ماهو تمثيلي وذهني ووجودي في «سد» بقي شاهدا على عراقة اللغة العربية في سعة أفقها وقدرتها على استيعاب الأفكار الجديدة. وهذا الالتزام بالنوع الوجودي أو المأساوي تمثل في مصير كل من ميمونة وغيلان وميارى والبغل خاصة.

III ـ 1 ـ غيلان وميارى:

اختار غيلان وميارى الصعود إلى السماء. إلى عالم اللاحدود وقد حملتهما العاصفة إلى الأعالي. وبالتالي التحم غيلان بالخيال وفقد عنصره الأرضي الذي به يكابد ويصارع من أجل الأرقى. «**لنعلونْ برأسينا ولنفتحنْ لهما في السماء بابا**»(43). فهو ينفصل عن الواقع ويتصل بالسماء. وهو ما يؤكد الاتصال الوجودي بين الذات والموضوع، ذات غيلان وفعله من ناحية والحلول الصوفي في الذات الإلهية من ناحية أخرى. وقد يُفسّر هذا بالعجائبي (le fantastique) في مستوى الشخصية القائم حسب التعريف التودوروفي على مقولة «التردد»(44) وكذلك في مستوى الأحداث: فالخيمة تأتي فعل كائن خرافي أو حيوان طائر«**وتقتلع الخيمة وتخفق بجناحيها وتطير وتصفق**»(45).

III ـ 2 ـ ميمونة:

اختارت ميمونة مقابل ذلك النزول إلى عمق الأرض اضطرارا مردّه اقتناعها بأن « **الأرض هذه الأرض اكتشفتها**»(46). والحال أنها لم تعرف لا الأرض ولم تسعها كذلك السماء لأنها لم تلتحم بالخيال وتمسكت بالعنصر الممتد فيها (الجسد) كشهريار الحكيم. لكن بعض الدارسين يرون أن ميمونة هي الوحيدة التي قررت المصير رغم علمها أنها مُكوّن غيلان الضعيف والجانب العاطفي فيه. فهي صوت الشك والحيرة. لذلك يرى «**صلاح داود**» أن نهايتها كنهاية السد إلى الفشل أقرب يقول «**فالسد من هذا المنطلق عنوان فشل ذريع لكل مشروع يؤمن صاحبه بقدرة الفرد على التغيير**»(47). وهذا الرأي حسمته الفلسفة الوجودية منذ تأسيسها إذ أن عمل الإنسان لا يحكم عليه بالنهايات بل بالإنجاز والمحاولة. وهو عين الفعل عند الإنسان، ذلك أن إنهاء الفعل هو دمار له والحكم عليه بالنجاح أو الفشل هو حكم عقلي في حين أعتبرت الفلسفة الوجودية فلسفة لاعقلية لأنها تتجاوز المعقولات إلى الحلم والخيال وقد تصل إلى العجائبي والخارق. لذلك بُنيت الوجودية على المحاولة المتكررة لبناء كيان الإنسان شريطة ألا تقع الأفعال في العبث السيزيفي المفرغ والباعث على العدم... وبالتالي فالنهاية التي تكون مآلها «**السراج**» كنهاية السد لا تكون إلا نهاية إعادة فعل وتكراره لملء الكيان بالفعل. وما العجائبي الذي انتهى إليه الفعل في السد بالتحام غيلان بالذات الإلهية بصعوده مع ميارى إلى السماء إلا صنو الحلم والبحث من جديد عن صفة الإنسان الطامح إلى الوجود (الدازاين).

III ـ 3 ـ البغـل:

بقي على الأرض مشدودًا إلى صخرة. فهو أثبتُ من ميمونة وأصلبُ. ومأساة البغل هو تردده بين الحيوانية والإنسانية، فهو ذكي «**كالراجع من تفكير بعيد**»(48) فهو الثابت الوحيد في المسرحية في حين لم يقدر كل من غيلان وميمونة وميارى على الثبات أمام العاصفة «**ولكنه مربوط بشأنه مشدود بصخرة إلى الريح والعاصفة والزلزال والبرق والصاعقة**» (49) فهو ضحية الكون الذي لم يقدّم له إلا الصخرة لتسانده في محنة النهاية فأصيب بشعور الخسران (Déréliction) الذي يعني في الوجودية وخاصة عند هيدجير (Heidegger): الشعور بالإهمال في هذا العالم دون سند ولا عضد.

تعامل المسعدي -إذن- مع التراث المسرحي الاغريقي وفق منطق الإضافة والإبتكار ليتحرر من قيوده وقيود المسرح الغربي معا. وهو ما يؤكد أن المسعدي لا ينشد إقامة مسرح على أسس فنّ الآخر رغم بنائه أركانه عليه وإنما يروم تأسيس «مسـرح عربي» يستفيد من مكتسبات

الدراما الإنسانية بالمحاكاة ولكنه يضيف إليها ويخرج عنها تأسيسا لنهجه الخاص في الإبداع الدرامي.

فمن خلال تحليلنا هذا نلحظ تضافر عديد الفنون لتجذير مسرحية السدّ ضمن المسرح المأساوي التراجيدي. رغم ما اتسمت به من بعد ذهني وجودي كما أسلفنا.

IV ـ المنزع الوجودي :

الوجودية (L'existentialisme): هي تيار فكري وفلسفي غابر قديم ومتجدد في آن. فهو غابر لأن العاطفة الوجودية وفكرة الوجود قد لازمت الإنسان منذ الأزل أي مذ كان الإنسان إنسانا، ومذ وعى وجوده. لذلك تبقى الوجودية أعمق المذاهب وأخطرها لما توصلت إليه من نتائج وما طرحته من تساؤلات. خاصة وأن الآداب الوجودية بحثت في منزلة الإنسان في الوجود (إرادة الإنسان بين الموجود والمنشود/ القدرة الإنسانية بين حدود الواقع وإرادة التجاوز/ الإنسان والأرض والسماء). كانت مسرحية السد باحثة عن حقيقة الإنسان ومعنى الحياة. والمسعدي منشغل بحقيقة الإنسان في الحضارة الحديثة. وهو ما ذهب إليه بعض النقاد الذين يرون أن مأساة غيلان لا تدل على بطلان الفعل وعجز الإنسان وعبثه، بقدر ما يظهر في إصراره على المغالبة والتجاوز وهو ما أكده المسعدي بلغة عربية تصاعدت إلى قمم الوجود ليعيد في مستوى فلسفي بلورة المفاهيم الوجودية حتى يؤصل النظر الحضاري العربي لينزع عن النفس العجز والخذلان تأصيلا للكيان. فكلما تطورت الأحداث سعى غيلان إلى استكمال خصائصه الوجودية وهو موجه بقضايا حضارته تسوس إرادته لذة المعرفة. وإن غيلان لا يحتاج في الفعل إلا بمقدار ما تردّه الأعراف، فيواجهها ويواجه قدره فإذا هو فان في الإنسان، في الإله يحقق بتمثل صورة الألوهية أقصى حالة وجود إنسانية ممكنة. ألا تكون فكرة الإله نفسها أعتى حلم إنساني في إخضاع المجهول والغريب والمحال؟ لذلك قال لنا محمود درويش في تكريم له بكلية الآداب منوبة :« **إن الذاهب إلى المجهول هو الذي يبقى**»(50) وهو ما يؤكده السارد: « **يبقى غيلان في تلاطم من نفسه كاضطراب العواصف**».

إن المواجهة الحقيقية في السد هي مواجهة المحال والعدم والعبث في مستوى فلسفي ومواجهة العجز والخضوع والاستسلام في مستوى نفسي ومواجهة الانهيار والتدهور في مستوى حضاري ومواجهة القصص الخيالي والتاريخي والهزلي في مستوى أدبي بساعة « **أعظم من صهبّاء وأعلى وأعظم من السماء وأعلى وأعظم من جميع الآلهة وأعلى. هي ساعة كمال الخلق**»(51) فالصاد في قول غيلان وهو منتصر كانت دون إطالة (**صهبّاء**) دليلا واضحا على الحط من قيمتها وإشارة إلى تعالي غيلان عنها وقصورها على أن تغلبه لذلك وجد غيلان نفسه ينقطع عن ميمونة لأنها تقف سدا أمام بناء السد فتجاوزها بالخيال أو بمياري في حين يستعمل الراوي أو ميمونة ساعة الخيبة الصاد بالإطالة عندما تكون صاهبّاء في موقع القوة وهي تتصدى لفعل غيلان. فيجد ذلك صدى في نفس ميمونة فتقرّعه قائلة «**غالبت صاهبّاء تظن أنك الغالب**»(52). لذلك اصطلحنا في كتاب « **الأنا والآخر في رواية المستنقع لحنا مينة**» على الشخصية التي تمحي وتعوضها أخرى بـ:«**الشخصية-التناوبية**»(53) وهو شأن ميمونة ومياري على شاكلة سباق التناوب بحثا عن مكان أعلى من السماء وأرفع. وهو ما أطلقنا عليه في نفس الكتاب «**بالمكان- المدى**»(54) وهو ما أكدته مياري بقولها: «**ها قد جاءت ساعة السير العظيم والخلق المتين والفعل**»(55). وهذا السير استلزم الصراع والتحدي وتجاوز الحدود الإنسانية. يقول «**توفيق بكار**» في هذا الشأن في مقدمة السد «**من ديجور ونور صفحاته ...» «وكذلك يفعل السد ساخرا بـ«السد» يهدمه ويدعمه فلا هو قائما يدوم ولا هو حائلا يزول، معلق هو نفسه بين فناء وبقاء بحبال المعنى إلى شمم القراء. وتكتمل من اللعبة دورتها فينغلق الكتاب على نفسه منتهيا ...مبتدئا، جدلا لا ينقطع من الهدم والبناء ...**»(56). وهذه المغالبة تطلبت من غيلان أن يُجبل(57) (Il voyage dans la montagne) على عبارة الكاتب الفرنسي لام ناي (LammeNais) وينزل الوهاد ويخصب الأرض المتجعدة وإلا فلا حياة أو حياته كاللاّحياة ووجوده كاللاّوجود.

V ـ دلالة النهاية :

اختلف النقاد في تأول المصائر الغامضة لشخصيات المسعدي وخاصة ما اتصل بالنهاية. فهم يذهبون

مذاهب شتى حتى تفرعوا في ذلك شيعة وخوارجَ. يقول «توفيق بكار» في «مقدّمة السدّ» : » **خواتم المسعدي في كامل آثاره متشابهة كلها تعمد معنًى واحدًا: الجوازُ. في شكلٍ غامضٍ إلى عالم آخر لا نعرف أين يقعُ**».

فما معنى أن يفتح غيلان بابا في السماء وهو الذي عجز عن فتحه في الأرض؟ وهي النهاية نفسُها التي نجدها في «**حدث أبو هريرة قال...**» بعدما غاب أبو هريرة في الليل وسط دويّ الصخور فلا ندري أين ذهب؟ أهو انتحر أو حل في الله؟ وكذلك في «**مولد النسيان**» فقد حضرت «**زنجهاد**» موت مدين ولم تحاول مساعدته. إنما كانت قاسية ساخرة. ثم تركته ودخلت عالمها. لكنّها قبل أن تدخل عالمها وتطير قالت: « **ألا أن الوجودَ اللّعنةُ الأبدُ (...) لن يولد النسيان. لن يولد الفناءُ. لن يُغلب الزمان، لن تُدرك السّماءُ**»(58).

لعلّ الحدود التي أراد جميع أبطال المسعدي تجاوزها هي التي تسببت في نقص محاولاتهم وأرجعتهم إلى نقطة الإنطلاق دون أن تصدّهم عن إعادة التجربة. فهم لا ينزعون إلى تحسين وضعهم في الكون أو المجتمع، بل إلى اكتساب صفات تختص بها الذات الإلهية. (فغيلان السد يريد الخلق ومدين مولد النسيان يريد الخلودَ. وأبو هريرة حدث أبو هريرة قال... يريد المطلق. والسندباد في السندباد والطهارة (أقصوصة) يريد الطهارة). وهي كلّها من صفات الله يقول المسعدي: « **وما قد نتصوّره من الوجود المطلق إنما نتصوّره بالنسبة إلى الله. الذي يُسمى واجبَ الوجود أو عين الوجود المطلق الذي هو نقيض معنى الزمان**»(59). وبالتالي فالوجودية كمذهب لاعقلاني همها الأساسي الدخول في المجهول لبناء الكيان والتوحيد بين الذات والموضوع وهو ما سعى إليه المسعدي في كتبه الثلاثة ولا يهمها الفشل أو النجاح بقدر ما تعنيها المحاولة والفعل لأن الفعل أكبر من النجاح أو الفشل وأعلى.

هذا المعنى جعل **عيسى الناعوري** في مقارنته بين رؤية المؤلف في «السدّ» ورؤية الشاعر الأمريكي الانقليزي «**إليوت**» في قصيدته «**الأرض والخراب**» المنشورة سنة 1822م يلاحظ أن التشاؤم يسود هذه القصيدة في جميع لوحاتها خلافا «للسدّ» الذي ينتهي بالأمل (**حسب رأي الناعوري**). فإليوت بدأ يائسا وانتهى مخفقا قانطا وغيلان بدأ رحلته الوجودية مستبشرا مؤمنا بالقوة والجهد المثابر. ولم ينته إلى القنوط رغم انتهاء البطل إلى الدمار في عمله بتهديم السدّ. بل ظل يؤمن بالسموّ فوق الحياة(60). كذا يرى «**محمود درويش**» أن الفشل في السدّ ليس فشلا حقيقيا. وإن شئنا فهو فشل إيجابي خلاّق لدفق روحي متجدّد. وهذا يعني أن قوّة الإنسان تكمن في تمرده الدّائم على ضعفه وقصوره. وهو رأي طريف يبرهن عليه بطرافة شعرية بقوله: «**والحقيقة أن الهدم وما يوحي به من الفشل والإسلام واليأس لا يعني في السدّ إضرابا عن الفعل وتوقّفا عن مجاراة الدّفق الروحي. وذلك في نظري من أهم الجوانب الإنسانية التي وفق الكاتب في تصويرها**»(61).

وهذا الرأي يؤكده «**محمود طرشونة**» في كتابه «**الأدب المريد في مؤلفات المسعدي**» بقوله « **ورغم ذلك كلّه فإن عالم المسعدي ليس عالم الفشل بل عالم الصراع والجهد المتجدّد**»(62). ولكن هل قصد المسعدي هذا الغموض في نهاية أعماله؟ أم أن النهاية الوجودية تقتضي ذلك كما يقول الشاعر الكلاسيكي «بوالو» (Boileau) : «**ثمة من المجد في ألا يفهمك أحد**».

الخاتمة:

بعد دراستنا السدّ ترميزا في الخطاب والشخصيات والمسرح والبعد الوجودي، بان لنا أن هذا الأثر الأدبي يناطح عظيم الأدب العالمي والملاحم الكبرى، فهو ملحمة «هوميروس» العرب المسعدي، فكانت الإلياذة- السدّ وهو يصّاعد شامخا وأوديسا الفعل الخلاق وهو يناطح السماء. وعلى جدّته وطرافته لغة وأسلوبا وفكرا وابتكارا وإعجازا، إنجيلا جديدا في الأدب العربي، فهو يدفعنا إلى بعض الأسئلة الحارقة التي لولاها لكان المسعدي إلاها وسدّه كونا خلقه لا في ستة أيام بل في ثمانية فصول وعشرة أشهر وهي أسئلة نردّها إلى السد ليُبنى من جديد:

1 - أليست مثالية غيلان ورؤيته المتشائمة للواقع هي التي قادته إلى النهاية الكارثية؟ فغيلان ينشد المطلق

وما فوق الحدود ويرى البشرية ترددا بين الإنسانية والألوهية. فالإنسان مشدود بما ركب فيه من نقص وعجز إلى عالم الحيوان وبما يرنو إليه من كمال ومطلق إلى الله. فهل هذه بالفعل هي منزلة الإنسان الحديثة؟ وهل الإنسان غير حيوان غريزي يريد أن يكون إلاها؟ وهل يمكن أن يكون الإنسان العصري على ذلك التصور المثالي الصوفي في إرادة المطلق ومشاركة الله في خلقه وعظمته وكماله (ابن عربي/ الحلاج).

2 ـ أليست فردية غيلان وتعاليه واشتقاقه من مفهوم الإنسان (ذو البعد الواحد الساعي إلى حد التأله) هي التي أسقطته في التراجيديا؟ ألم يتعال على الجماعة حيث نصب نفسه مسؤولا عنها فكان رأسها المفكر وعقلها المدبر. لذلك نجده يتكلم عن سده بصيغة المفرد مرجعا هذا الإنجاز العظيم إلى نفسه رغم مجهودات العمال. فثاروا عليه وحرقوا السد وكادوا يقتلونه. وهذه الفردية التي صاغها من الأنا الأعلى الأوروبية والزرادشتية النيتشوية التي تقول: « على الضعفاء أن **يكونوا قنطرة يمر عليها الأقوياء**» هي التي جعلته يصر على الفعل رغم علمه الباطن أنه العاجز عن الكمال. ولكن التاريخ علمنا أن الضعفاء قد يقلبون المعادلة فهم الذين حطموا سجن الباستيل وأعلنوا الثورة الفرنسية وغيرها من الثورات...

3 ـ أليس تدخّل المسعدي في نصّه بعدّة أشكال غيّر شكل السد المسرحي فمزج بين المسرح التمثيلي المأساوي الكلاسيكي والذهني الوجودي خاصة عندما كثّف من الوصف والسّرد والإشارات الركحية والطرادة (Tirade) كما عقّد الرؤيا المسرحية بالإكثار من المناظر في حين تقتضي الكتابة المسرحية التركيز والتقليص من الفصول والحيّز (النصّي والزمني) يقول توفيق الحكيم: «**إن مجد المسرح في حيّزه الضيّق**». لعلّ الإجابة تعود إلى روح النص. ذلك أن المسعدي لا يؤمن بالحواجز التي وضعتها المفاهيم والسنن الأدبية والنقدية الحديثة ويؤمن بمفهوم «**الكتابة**» (l'écriture) كما أسلفنا بانصهار الأشكال التعبيرية في نص واحد. فاستحال فيه المسرح رواية والرواية مسرحا والنثر شعرا، تؤازرهما عدة فنون أخرى كالنحت والرسم والموسيقى والرقص تنهض بها لغة قرآنية. فأمسى السدّ عملا تراجيديا ملحميّا يستوعب مفاهيم الإبداع قديمها وحديثها، ويضم فلسفات الإنسانية غابرها وحاضرها وهو ما جعل ولادته عسيرة إبداعا كبناء السدّ حجرا صلدا رفضا للحدود والعراقيل. وكأن مسرحية السد تستعمر الأجناس الأدبية المجاورة استعمار الرواية اليوم للأجناس الأدبية الأخرى(63) لذلك بان تردد المسعدي في تجنيس كتابه فهو يقول «**رواية في ثمانية مناظر**» ثم يردف في مقدمة السد «**هذا كتاب أردته صدقا**...» ويعقّب بالقول في تقديم شخصيات المسرحية «**أشخاص الرواية**» وهذا التردد في تجنيس السد (رواية، كتاب، مسرحية) هو عينه كتردد النهايات التي تأولها النقاد لكتاباته. فالبداية من جنس النهايات والنهايات من جنس جنس السد.

4 ـ ألا تكون استجابة السدّ لتعريف الرواية المعاصرة هو السبب الرئيس في عدم نقاء المسرح شكلا دراميا. وخاصة تعريف «**فلاديمير بروب**» (V. PROPP) في كتابه «**مورفولوجيا الحكاية**»، للحكاية إذ يعتقد الباحث الروسي أن العنصر الموحد للحكاية نجده في وظائف الشخصيات وخاصة في الأدوار التي تضطلع بها في الحكاية. وهو ما ينطبق على وظائف الشخصيات في السدّ: البطل: غيلان / المبتغى: بناء السدّ / الواسطة العمال ثم مياري / المانع: صاهباء وهواتفها وميمونة. والملاحظ أن الوسائط (العمال) تنقلب على البطل وتلتحق بالموانع. فالسدّ بهذا المعنى يحمل خصائص المسرح ومميزات الرواية، لذلك أطلق المسعدي على السدّ في الغلاف الداخلي: «**رواية في ثمانية مناظر**» وهو ما يمكن أن نطلق عليه مسرحية روائية ذهنية ذات منزع وجودي يقف الرمز فيه (السد) بين المنتهى واللامنتهى.

كلها أسئلة طرحناها على المسعدي إنسانا(64)، وأثرا فنيا رمزيا مبدعا علّنا نظفر بتاج الكيان المركب من العشق والفناء. ربما ولو بعد حين... !!

المصادر والمراجع

1) هذا المقال هو في الأصل محاضرة ألقيت بالنادي الأدبي «أصوات الحرية» بالمكتبة العمومية بالدندان في ماي 2007 وهو كذلك فصل من كتاب بنفس العنوان حاولنا الاقتصاد فيه قدر الإمكان. . .
2) ناقد وباحث جامعي.
3) سورة يوسف، الآية 4.
4) محمود المسعدي، السد، دار الجنوب للنشر، تونس 1992، المنظر الرابع، ص 92.
5) المصدر نفسه، المنظر نفسه، الصفحة نفسها.
6) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 91.
7) سورة الفيل، الآيتان 3 و4.
8) السد، المنظر الثاني، ص 72.
9) سورة الكهف، الآية 22.
10) السد، المنظر الثامن، ص ص 147-148.
11) المصدر نفسه ، المنظر الثاني ص 70.
12) المصدر نفسه، المنظر الرابع، ص 100.
13) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 88.
14) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 100.
15) المصدر نفسه، المنظر الأول، ص 58.
16) السد، المنظر السادس، ص 135.
17) المصدر نفسه، المنظر الأول، ص 49.
18) المصدر نفسه، المنظر الرابع، ص 91.
19) المصدر نفسه، المنظر الأول، ص 53.
20) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 55.
21) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 58.
22) المصدر نفسه، المنظر الثامن، ص 147.
23) المصدر نفسه، المنظر السادس، ص 115.
24) المصدر نفسه، المنظر الأول، ص 58.
25) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 56.
26) المصدر نفسه، المنظر السادس، ص 115.
27) المصدر نفسه، المنظر الخامس، ص 104.
28) المصدر نفسه، المنظر الخامس، ص 106.
29) المصدر نفسه، المنظر الثامن، ص 148.
30) المصدر نفسه، المنظر نفسه، الصفحة نفسها.
31) المصدر نفسه، مقدمة توفيق بكار، ص 10.
32) المصدر نفسه، المنظر الأول، ص 45.
33) المصدر نفسه، المنظر الثامن، ص 147.
34) المصدر نفسه، مقدمة توفيق بكار، ص 29.
35) انظر كتاب : J.P. Sartre, L'existentialisme est un humanisme, Ed Nagel, Paris, 1946, p 222
36) السد، المنظر السادس، ص 133.
37) المصدر نفسه ، المنظر الأول، ص 47.
38) تطور مفهوم المأساة في أوروبا في القرن 17 م. فلم تعد التراجيديا صراعا عموديا بين الإنسان والآلهة بل أصبح صراعا أفقيا بين الإنسان ونفسه من ناحية وبين الفرد والآخر من ناحية أخرى وبين الفرد والزمن من ناحية ثالثة. فقد أصبحت مع (بيار كورني «Pierre Corneille» : 1606م-1684 م) قائمة على حوادث التاريخ ومع (جون راسين «Jean Racine» : 1634م-1699م) قائمة على الصراع بين عاطفة وعاطفة

أما مع (ديدرو 1757م) فأصبح المسرح وسيطا بين الكوميديا والتراجيديا. وبهذا نزل المسرح إلى واقع الحياة اليومية فأصبح يعالج مشاكل العمل والسياسة والمجتمع. ومع ازدهار الفلسفة الوجودية... وخاصة بمعالجتها قضايا وجود الإنسان ومنزلته في الكون ومصيره وغربته وحرّيته... أصبح التركيز على الرمز وخاصة على الإيحاء والتلميح وتسعى إلى توليد المعاني في ذهن القارئ والمتفرّج. فتحوّل الفضاء الدرامي وأشياؤه وفواعله وأضواؤه إلى فضاء رمزي لا حركة له إلا داخل الذهن ومن أمثال هذه الأعمال: «الذباب» لسارتر و«كاليقولا» لألبير كامو... وغيرهما وهو ما أكده توفيق بكار في مقدمة السد عند حديثه عن المأساة «**مفهوم المأساة يستحيل معها الفن صراعا بين الخلق والعدم**»، (ص 7).

39) L'existentialisme est un humanisme, p 221

40) البشير الجلجلي، قراءة استطلاعية تحليلية في بعض أعمال البشير التلمودي الإبداعية، مجلة الإتحاف، السنة 20، العدد المزدوج 143-144، جانفي-فيفري، 2004، ص 32.

41) لمزيد التوسع انظر، F.Kafka, la métamorphose, Ed Gallimard, Paris, 1989, la tradition française par la présentée, Folio classique, 2000, p23.

42) ماجد المسرائي، حوار مع المسعدي نشر بمجلة الأقلام العراقية، ع 26، 1997.

43) السد، المنظر الثامن، ص 149.

44) انظر Tz Todorov، Introduction à la littérature fantastique، Ed Seuil، Paris، 1970، p29 يقول معرفا العجائبي: «العجائبي هو التردد الذي يشعر به كائن لا يعرف سوى قوانين الطبيعة أمام حدث له صبغة فوق-طبيعية».

45) السد، المنظر الثامن، ص 146.

46) المصدر نفسه، المنظر نفسه، الصفحة نفسها.

47) صلاح داود، السد: دراسة نقدية مذيلة بشذرات عن مولد النسيان، مطبعة بابيروس، نابل، 2006، ص 65.

48) السد، المنظر الرابع، ص 95.

49) المصدر نفسه، المنظر الثامن، ص 150.

50) سألت ذات مرة الشاعر الفلسطيني محمود درويش عن «معنى الشعر وعلاقته بالمرجعي والمتخيل والوجود» فأجابني بقوله «الذاهب إلى المجهول هو الذي يبقى» وذلك عند حضوره إلى كلية الآداب بمنوبة سنة 2000، انظر مقال البشير الجلجلي بعنوان «الإنسان لا يولد مرة واحدة ولا يموت مرة واحدة» مجلة الإتحاف، س 21، ع 183، مارس 2008، ص 15.

51) السد، المنظر السادس، ص 118.

52) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 116.

53) البشير الجلجلي، الأنا والآخر في رواية المستنقع لحنا مينة، ص 44 (كتاب مخطوط ألف سنة 1998).

54) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

55) السد، المنظر السادس، ص 133.

56) المصدر نفسه، مقدمة توفيق بكار، ص 11.

57) أجبل، يجبل، هو تعريب لعبارة قالها الكاتب الفرنسي لام ناي (LammeNais) «Un homme voyage dans la montagne» وهي عبارة مبتكرة على قياس أبحر وأمسى وأصبح فالداخل إلى البحر قد أبحر والداخل في المساء قد أمسى والداخل في الجبل قد أجبل.

58) مولد النسيان، الدار التونسية للنشر، تونس 1974، ص 114.

59) محمود المسعدي، الحياة الثقافية، جويلية-أوت، 1976، ص 6.

60) عيسى الناعوري، محمود المسعدي والسد، مجلة الفكر، ديسمبر 1966، ص 24.

61) محمود درويش، الدفق الروحي في السد، مجلة الفكر، جويلية 1975، ص 3.

62) محمود طرشونة، الأدب المريد في مؤلفات المسعدي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1978، ص 30.

63) بيار شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تعريب عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2001، ص 13 يقول «الرواية إمبريالية بطبعها «تستعمر» وتضم المناطق المجاورة دون خجل، إنها تستعيد تيمات وطرائق الكوميديا والتاريخ والهجائيات والقصيدة الغنائية والقصيدة التعليمية والتفكير الفلسفي الحر».

64) أشرنا إلى هذه الأسئلة والإحراجات في بعض اللقاءات التي حضرناها للمسعدي.

البحث عن المعنى :
قراءة في الفضاء الرّوائي في "حدّث أبو هريرة قال..." لمحمود المسعدي

العادل خضر / جامعي، تونس

يرى الفيلسوف ليو ستراوس Leo Strauss، وهو يحاول فهم الفرق بين حكمة العهد القديم والحكمة الاغريقيّة، أنّ « **أوّل الحكمة في العهد القديم خشية الله. أمّا لدى فلاسفة الإغريق، فأوّل الحكمة الاندهاش.** » (1). ولعلّ أبرز من يمثّل الضّرب الأوّل من الحكمة هو ما يسمّيه بعض فلاسفتنا بـ«حدث الإيمان الإبراهيميّ».

وهو حدث قد نقل القرآن الكريم بعض تفاصيله في سورة الأنعام: « **وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ لِأَبِيهِ آزَرَ أَتَتَّخِذُ أَصْنَامًا آلِهَةً إِنِّي أَرَاكَ وَقَوْمَكَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (74) وَكَذَلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ (75) فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ (76) فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِنْ لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ (77) فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ (78) إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ (79)** » (2).

ويعلّق الأستاذ محمّد محجوب على هذا الحدث، أي «**حدث الإيمان الإبراهيميّ**» بأنّه: «ليس ثمّة اندهاش أصليّ، أو شكّ أصليّ، وإنّما ثمّة تفقّد يوميّ، بل هو تفقّد من كلّ لحظة، جوهره رؤية ما نرى، أو إعادة امتحان ما نجرّب (...) لكأنّ هذا الاختبار وحده يجوّز تواصل اليقين ضمن اليقين (...) إنّ ذلك هو جوهر معنى الايمان في التّفقّد الذّاتيّ الإبراهيميّ...» (3). فالإيمان بهذا التّصوّر «يواصل إيمانا أوّليّا». بل قل يستأنفه في كلّ مرّة يتعقّب إبراهيم لربّه في أرباب وهميّين. فهو لا يبحث عن ربّ مجهول، وإنّما هو يتعرّف إليه في «وجوه كثيرة»، تعرّفا يقتضي بالضّرورة معرفة سابقة به. وهي معرفة تفضي دائما إلى نفي تعيّنه في النّجوم والقمر والشّمس. «إنّه تعرّف تائه إليه، ضالّ، لا مهرب له من رحلة السّلب إليه». فعبارة «**هَذَا رَبِّي**» الّتي تعقب ظهور الكوكب والقمر والشّمس سرعان ما تنقلب إلى نقيضها «**هَذَا** [ليس] **رَبِّي**» بأفول ما كان يؤسّس الإيمان، وهو الرّؤية. فلا يقين مع الزّائل، ولا إيمان مع الآفل. فكأنّما اليقين في تجربة الإيمان الإبراهيميّ هو «اليقين من «أنّ الله معنا»، ولأنّه معنا، فإنّ تعقّبه ضمن ما ليس

هو، لا يكون تحصيلا لليقين إلاّ لأنّه يمتحن ويختبر، أي لأنّه يَرى في كلّ مرّة، أنّ إلهنا ليس هذا الوجه الّذي نرى (4).

بيد أنّ لنا تأويلا آخر لتجربة الإيمان الابراهيميّ. وهو تأويل فضائيّ. فقد كان إبراهيم في هذه التّجربة يخطئ، كلّما أشار إلى أحد الكواكب، في العثور على الاتّجاه الصّائب الّذي يمكّنه من بلوغ الإيمان أو الحقيقة أو الحكمة أو المعنى... وكان في كلّ إخطاء يتعلّم كيف يصوّب اتّجاهه ليعرف المكان الّذي يحلّ فيه وينتمي. فليس الإيمان موقفا فرديّا يتجدّد بالتّعهّد اليوميّ والتّفقّد المستمر للوجه الإلهيّ، وإنّما هو العثور على الاتّجاه الّذي نولّي إليه شطر وجوهنا، والفضاء الّذي نجد فيه ضالّتنا، ونؤمن فيه ونحلّ ونسكن. فليست غاية الإيمان تجديد العهد الّذي عقدناه مع الله، بالتّفقّد اليوميّ لمواثيقه وعهوده، وإنّما معرفة الموضع الّذي نكون فيه مع الله، ويكون فيه الله معنا. فضياع المكان الّذي نكون فيه مع الله، وفقدان الاتّجاه أو القبلة الّتي تقودنا إليه، إنّما هو فقدان للإيمان بما هو مكان الأمْن، وفقدان للحكمة الّتي تجعلنا مع الله وبقربه، وفقدان لهذا الاتّجاه الّذي يهدينا إلى المعنى. فخسران المعنى هو في الأساس فقدان لهذا الاتّجاه الّذي يقودنا إلى الفضاء الّذي نعرف فيه من نكون لأنّنا نعرف أين نكون.

مثل هذه التّجربة، نعني «**تجربة الإيمان الإبراهيميّ**» لها نظائر كثيرة في الأدب، خصوصا في الأدب الرّوائيّ، الّذي عرض لنا من خلال مغامرات أبطاله المتنوّعه، تجارب من هذا القبيل، كان **محرّكها الأوّل هو البحث عن المعنى، أو الحقيقة، أو الحكمة، أو الحقّ**... ولعلّ رواية «**حدّث أبو هريرة قال...**» (5) (إن صحّ أنّها رواية) هي واحدة من هذه الرّوايات الّتي تعرض من خلال مغامرة بطلها **أبو هريرة** بحثا مضنيا عن المعنى بالبحث المستمرّ عن المكان أو الأرض أو الموضع الّذي يمكن فيه للبطل أن يعرف من يكون بمعرفة أين يكون.

من الشّيّق أن تبدأ رواية «**حدّث أبو هريرة قال...**» بهذه **الفاتحة**، وهي بيت أبي العتاهية:

طلبتُ المستقرّ بكلّ أرض*فلم أرَ لي بأرض مُستقَرّا**

وهي فاتحة يمكن أن نعتبرها مسلكا من المسالك الممكنة في قراءة هذا الأثر. فعدم الاستقرار في المكان، والتّنقّل المستمرّ سمة من سمات شخصيّة أبي هريرة البارزة قد ظهرت باطّراد في معظم الأحاديث. بل إنّنا لا نبالغ إن قلنا إنّ لكلّ حديث مكانا مخصوصا لا يتكرّر في الأحاديث الأخرى. فلا تتجدّد الأحاديث بتغيّر تسمياتها فحسب، وإنّما باختلاف الأمكنة أيضا. ولكن بتغيّر المكان تتحدّد السّمة البارزة من شخصيّة أبي هريرة، وهي **الرّحيل**. فهو كريحانة الّتي تنتقل «**من حيّ إلى حيّ لا تسكن عن التّرحال**». (حديث المزح والجدّ، ص34) ولكنّ ترحالها **لا يضاهي تيه أبي هريرة**، فقد ماتت عنده «الجهات السّتّ» و«**ضاعت قبلته**» فأضحى يسير على غير هدى «**لا يطلب شرقا ولا غربا**» (حديث العمى، ص127). بل يكفي في هذا السّياق أن نقرأ «حديث الشّيطان» برمّته، وهو من الأحاديث الأخيرة في ترتيب الرّواية، حتّى نُلمّ إلماما تامّا بسمة «**الرّحيل**» من شخصيّة أبي هريرة الرّوائيّة. وقد وصفه راوي الحديث ابن مسلمة السّعدي على هذا النّحو: «**كان أبو هريرة كالماء يجري. لم نقف له في حياته على وقفة قطّ. كالمستعدّ إلى الرّحيل، لا ينقضي عنه الرّحيلُ**» (ص155).

ينبغي ألاّ ننظر إلى المكان على أنّه مجرّد إطار يحوي الأشياء والكائنات والموجودات، إنّما المكان هو مكان الوجود. «فلنكون وجب أن نجد المكان الّذي نرتكز عليه ونستند إليه. فأن نكون بهذا المعنى هو أن نتمكّن من المكان» (6)، مادام المكان في بعض ما جاء في اللّسان مشتقّ «**من التّمكّن دون الكون**» (7). فإذا فَقَدَ الكائنُ المكانَ فَقَدَ بالضّرورة «**المستقرّ بكلّ أرض**». وبذلك الفقدان يصدق عليه قولُ أبي العتاهية في الفاتحة، بألاّ

يجدَ الكائن «بأرض مُستقرّا». وأخطر من ذلك كلّه يفقد المعنى. وإذا سلّمنا بأنّ مرتكز الكينونة هو المكان، أضحى التّرحال، وعدم الاستقرار، نقضا للمكان بما يجعل الكينونة، أو الكيان بلا مرتكز يثبّتها في الوجود، ويجعلها متمكّنة فيه. فإذا انتقض المكان فُقد المعنى أو تهافت.

وترتكز قراءتنا لرواية «**حدّث أبو هريرة قال...**» على هذا المسلك، وذلك ببيان أنّ فقدان المكان بالتّرحال هو التّرجمة الفضائيّة لخسران المعنى الّذي مافتئ يبحث عنه أبو هريرة طوال مغامرته بالبحث المستمرّ عن مكان الكينونة، أو هذا «**المستقرّ بكلّ أرض**». فما يطلبه أبو هريرة هو **المعنى**. ولكنّه معنى لا يُدركه طالما لم يجد «**بأرض مُستقرّا**». فالمعنى يدرك بالعثور على المكان الّذي تحلّ فيه الكينونة. والمعنى يُخسر بفقدان المكان الّذي تستند إليه الكينونة. هذا الارتباط بين المعنى والمكان قد اعتنت به بعض الفلسفات المعاصرة.

فمسألة المعنى تحتلّ مكانا جوهريّا في أنطولوجيا تايلور Taylor الأخلاقية. فالبحث عن إطار فضائيّ مرجعي هو في نظره بحث عن المعنى والإخفاق في العثور عليه يُترجم دائما بألفاظ خسران المعنى أو فقدانه. ويترتّب على ذلك أنّنا نمنح لحياتنا معنى من وجهة نظر روحيّة إن وفّقنا في العثور على إطار فضائيّ مرجعي. ولكن في المقابل، إن نحن حرمنا من هذا الإطار تضحي حياتنا من النّاحية الرّوحية خالية من كلّ معنى، أو بتعبير آخر، فقيرة ولا معنى لها روحيّا. ويتضمّن البحث عن المعنى فكرة أساسيّة هي أن نجد المعنى أو أن نفقده مرتبط بمدى قدرتنا على تشكيلنا له. ويتوقّف تشكّل المعنى من عدمه على قدراتنا التّعبيريّة، مثلما أنّ اكتشافنا له مقترن اقترانا وثيقا بابتداعنا له. فأن نكتشف معنى لحياتنا رهين قدرتنا على تشكيله في عبارات دالّة ومفيدة. ونجابه في هذه الفكرة مسألة الاشتراك اللّفظيّ، لأنّ كلمة «**معنى**» في حدّ ذاتها تدلّ على:

1 ـ الهدف والمقصد والقصد (أعني: أقصد). فالحياة بهذا التّصوّر لها معنى أو تفتقر إليه إن كان لها هدف أم لا.

2 ـ وتحيل من جهة ثانية على الكلام وما يفيض عنه من دلالات ومعان، وذلك من منظور تعبيريّ. وبذلك صار الإنسان (الحديث بصفة خاصّة) يكتشف «**المعنى1**»، أي الاتّجاه والقبلة، ويعثر عليه في التّصوّر الأوّل، ولكنّه يبتدع «**المعنى2**» قولا وبالعبارة في التّصوّر الثّاني (8).

ويمكن أن نصوغ بناء على هذه المعطيات الفلسفيّة المعادلة التّالية:

إذا اكتشف أبو هريرة الاتّجاه والقبلة، أي «**المعنى1**»، أمكن له أن يبتدع ذلك الاكتشاف بالقول، أي «**المعنى2**». ولكن إذا امتنع القول عليه واستحال ابتداع «**المعنى2**» بالعبارة دلّ ذلك على ضياع الاتّجاه وفقدان القبلة، وخسران «المعنى1».

ويمكن أن نوضّح هذه المعادلة بمثال ورد في «حديث الطّين». ففي أوّل الحديث خرج أبو هريرة من المدينة وحلّ بأرض بكر. يقول: «**خرجت من المدينة وقد أخذت عصاي أتوكّأ عليها فأحمّلها ثقلي. فتصوّرت لي بكر من** الأرض تدعوني» (حديث الطّين، ص93)، وكان يطلب الانفراد والعزلة، إلى أن تمّ له ذلك: «**تمّ عليّ انفرادي، فصار لي اللّيل والنّهار كالعبث ليس من ورائهما شيء، واستوى ليَ الزّمان فهو كالبحر السّاجي. أو كالأبد**». (حديث الطّين، ص93). وليست العزلة والانفراد سوى بحث عن مكان، كجنّة آدم وحوّاء، تنتفي منه كلّ علامات الزّمان الاجتماعيّ الّذي ينظّم حياة الأفراد والمجموعة. غير أنّ هذا المكان سرعان ما تلاشت علاماته الفردوسيّة عندما تبيّن له أنّ الأرض الّتي دعته ليست بكرا كجنّة آدم وحوّاء، وإنّما هي عجوز فاجرة: «**فلمّا فقدتها عادت تقودني السّبل المسطورة، ووقعت في سابق قصّتي ونفسي، وكنت أريدها عذراء لم يطاها واطىء، فإذا هي عجوز فاجرة**». فقد كشفت له الرّياح «عن رسوم

بالية فيها جمجمة بالية. فذهب ذلك بوحشتي ونزع فرحي وقلت: ما طلب الوحشة طالب إلاّ استيقظ له رسم دارس» (حديث الطّين، ص. ص97-96). وبفقدان المكان فقد أبو هريرة الاتّجاه والمعنى فاستحال التّعبير عنه بلفظ بيّن واضح. ففي آخر هذا الحديث روى أبو هريرة في منامه رؤيا «رأيت بلدا غريبا، أهله حينا كالنّمل وحينا كالفيلة» وكان في الرّؤيا «مرتّل يتلو بقراءة حمزة»، وكان النّاس «يردّون عليه ويدخلون فيه من لجّتهم حتّى كأنّها دويّ السّماء ترتجّ: فكذّب وعصى (بنضلدلّمْ)، ثمّ أدبر يسعى (بَنْهَر تَلْغَمْ) فحشر فنادى (بَرّآ نهَنْدَمْ) فقال: أنا ربّكم الأعلى». ويعلّق الرّاوي أبو عبيدة على منام أبي هريرة بقوله: «ولم يذكر أبو هريرة معنى لما ورد ثَنْيَ الآية من البربرة، تنزّه كلام ربّي عن رطانة العجم، وإنّما هو الشّيطان في النّوم ألَمّ». (حديث الطّين، ص. ص-97 99). فالبربرة ورطانة العجم هي تسميات لفقدان المعنى الّذي لم تعد العبارة بقادرة على إبانته وبنائه.

ويمكّننا هذا المثال من أن نفترض في هذا السّياق أنّ مغامرة أبي هريرة طيلة الرّواية، إنّما هي محاولات متعاقبة من اكتشاف «المعنى1» (أي الاتّجاه والقبلة) وخسرانه «المعنى2» (أي استحالة العبارة). وقد جرى التّعبير عن ذلك بطرق مختلفة. فعندما يكتشف البطل «المعنى1» أو السّبيل الّتي تقوده إلى هدف وغايته، يبتدعه بشتّى طرق التّعبير كالشّعر والرّقص والغناء ومخاطبة الآخرين في قول واضح مفهوم («المعنى2»). ولكن ما إن يفتقد اتّجاهه وقبلته («المعنى1») حتّى يضطرب بيان العبارة ووضوحها «المعنى2»، ويأخذ البطل في «مُبْهَم القول» على حدّ عبارة ريحانة (ص52). ومن القرائن الدّالة على ارتباط ضياع الاتّجاه والقبلة «المعنى1» باضطراب العبارة «المعنى2» ما جاء في «حديث الشّوق والوحدة» من وصف أبي المدائن لحال أبي هريرة في أزمنة التّيه وفقدان المكان الّذي تستند إليه الكينونة. يقول: «لم يكن أشدّ شوقا إلى صديق لم يخلق من أبي هريرة. كنت أقول في بعض الأيّام: عم صباحا يا أبا هريرة، فيلقاني بعينين كأنّهما الغيب، ويقول: من أنت؟ أو ممّن أنت؟ ويمرّ كالخيال.» (ص79).

لنذكّر في هذا المقام بأنّ الصّديق يعرف وقت الضّيق في المشهور الشّائع من الأقوال. فإذا كان العدوّ يقبع دائما خارج الحدود، لأنّه يأتي دوما من الخارج ونتوجّس خيفة من قدومه، فهو هذا الآخر المطلق بكلّ خارجيّته وغيريته الّتي لا تقبل التّلطيف، فإنّ الصّديق في التّصوّر القديم يدخل في دائرة القرابة، أي أولئك الّذين نخصّهم بالمحبّة. والصّديق أنواع، منها الصّديق «الممتع» Agréable وهو نوع من الأصدقاء يميّزه أرسطو عن نوعين آخرين هما الصّديق «الصّالح» Bon، والصّديق «النّافع» Utile (9). بيد أنّ الصّديق يعرف في بعض فلسفات الايطيقا بطرح هذا السّؤال: «أين أنت؟ Où es tu؟» فيجيب الصّديق: «ها أنا ذا أو لبّيك Me voici» (10). فليس الصّديق في هذا التّصوّر سوى ذاك الصّوت الّذي يشير إلى حضوره، ويستقبل نداءنا، ليقودنا إلى المكان الّذي تأتي منه الحقيقة. وليس البحث عن «صديق لم يخلق»، سوى بحث عن ذاك الّذي يهدينا إلى الاتّجاه السّليم الّذي منه تنبع العبارة ويستقيم الكلام. فالصّديق بهذا المعنى هو صورة من المكان الّذي تستند إليه الكينونة وتستمدّ منه مرتكزها. غير أنّ أبا هريرة لم يعثر على هذا الصّديق «الممتع» إلاّ ليفقده في آخر «حديث البعث الأوّل». فكلّ ما توفّق إليه هو الاهتداء إلى الصّديق «الصّالح»، والصّديق «النّافع» في صورة أبي المدائن رمز الاستقرار الثّابت في المدن. وعندما كان أبو هريرة يصادف هذا الضّرب من الصّديق، فإنّه يفقد المكان والاتّجاه والقبلة (أي «المعنى1»). وبهذا الفقدان يعسر الكلام ويثقل، فتستحيل العبارة (أي «المعنى2»). ففقدان الصّديق لا يكافئه سوى عسر الكلام.

ونجد في «حديث الحمل» ما يدلّ على هذا الاقتران بين الصّديق الّذي يقود إلى مكان الوجود وعسر الكلام

الّذي يعرب عن فقدان الصّديق. يقول حرب بن سليمان أحد رواة الأحاديث في هذه الرّواية: «**جاءت على أبي هريرة أيّام كان يُسأل: يا أبا هريرة حدّث. فلا يكون منه إلاّ أن يقول. فكأنّ لكلامه ثقلا يُعْيِي: لقد ضاع عنّي وعجز الكلام. فهو يومئذ أملأ فأعظم وأبدع ما يرى وأجلّ. ولم يزل كذلك حتّى خرج، ففقدناه شهورا.**» (ص131).

فالعجز عن الكلام مرتبط بفقدان العلامات الّتي تهدينا إلى سواء السّبيل، أو إلى الآيات الّتي نتعرّف بها إلى المكان الّذي تستند إليه الكينونة. وفي هذا السّياق يمكن أن نستحضر ما ذكره الفيلسوف الألماني ولتر بنيامين Walter Benjamin في سياق حديثه عن فقر بعض النّاس من تجارب تكون قابلة للتّبليغ، أو افتقارهم إلى التّجربة الّتي تنقل بالقول والسّماع. وقد استشهد لبيان ذلك بأولئك النّاس الّذين عادوا من الحرب العالميّة الأولى بكما خرسا لأنّهم كانوا غير قادرين على التّعرّف إلى عالمهم الّذي فقد كلّ العلامات الّتي كان يُعرف بها(11). فهل فقد أبو هريرة العلامات الّتي كانت تقوده إلى مكان الإقامة في عالم المدينة؟ أم تراه كان يبحث عن مكان آخر ظلّ طيلة مغامرته يطلبه فلا يدركه؟ وإذا كان ما يطلبه أبو هريرة فلا يدركه هو التّعريف الأمثل للشّوق le désir، وكان الشّوق هو طلب المستحيل، أفلا تكون مغامرة البطل عند المسعديّ، في كلّ آثاره، محكومة بهذا الشّوق بطلب مكان مستحيل؟

هاهنا يظهر التّشابه الخفيّ بين «**تجربة الإيمان الإبراهيميّ**» ومغامرة أبي هريرة الرّوائيّة. فإذا سلّمنا بأنّ الشّوق هو دائما وأبدا شوق إلى المستحيل، فإنّه في سياق «**تجربة الإيمان الإبراهيميّ**» يتّحد بمعناه الأصليّ، وهو الغياب. فأصل الشّوق désir مرتبط بالنّجوم. فكلمة desiderium تعني بالضّبط الكواكب الّتي تلمع بغيابها. فأن نشتاق هو أن نبتعد عن الكوكب أو أن يبتعد الكوكب عنّا Désirer s'écarte de l'astre. ومن ثمّة كان تعريف كينيار Quignard للشّوق بأنّه الطّامة Le désir, c'est le désastre أو النّجم ما لم ينجم -dés astre (12). وهذا يتّفق مع تصوّر العرب للنّجم. فقد جاء في اللّسان: «ما طلع نجم قطّ وفي الأرض عاهة إلاّ رفعت والمقصود بالنّجم ها هنا نجم الثّريّا» والعرب تزعم أنّ بين طلوعها وغروبها أمراضا ووباء وعاهات في النّاس والإبل والثّمار». وعلى هذا النّحو يمكن بيسر أنّ نبيّن أنّ شوق إبراهيم في «**تجربة الإيمان الإبراهيميّ**» إنّما هو شوق إلى إله لا يغيب. وهو شوق مستحيل لأنّ إله التّوحيد إله لا يُرى ولا يتعيّن في الكواكب الّتي تظهر وتختفي. وليس الإيمان في تجربة إبراهيم سوى الإيمان بهذا اللاّمرئي العظيم الّذي لا تدركه الأبصار، والتّسليم بغيابه المطلق عن هذا العالم دون أن يعني غيابُه انسحابَه تماما منه. وذاك هو «**أوّل الحكمة في العهد القديم**»، أي في الدّيانات الكتابيّة، وهو «**خشية الله**» رغم غيابه، والإيمان بأنّه معنا، ولن يتخلّى عنّا، رغم انحجابه.

يمكن أن نتساءل الآن كيف تشبه مغامرة أبي هريرة الرّوائيّة «تجربة الإيمان الإبراهيميّ»؟

تتشابه المغامرة والتّجربة في أنّ كليهما تجربةُ شوق بما هو غياب غير أنّ المختلف بينهما هو أنّ موضوع الشّوق مختلف. فإذا كان موضوع الشّوق في «**تجربة الإيمان الإبراهيميّ**» هو شوق إلى إله لا يغيب، فإنّ موضوع الشّوق في مغامرة أبي هريرة الرّوائيّة هو شوق إلى مكان مستحيل. فبطل هذه الرّواية هو دوما مستعدّ أو«**كالمستعدّ إلى الرّحيل، لا ينقضي عنه الرّحيلُ**»، بل هو بطل مصاب بداء الرّحيل، وحينئذ، أضحى من المستحيل عليه أن يجد له «**بأرض مُستقرّا**». ولعلّ خوفه من الاستقرار وانقطاع الشّوق هو الّذي جعله يكره البيوت ويفضّل الرّحيل على النّزول. تصف ريحانة آخر عهدها بأبي هريرة، قائلة: «**وجاءني يوما فقال: إنّي راحل عنك. فقلت: وأيّ السّبل اخترت لي؟ فقال العقبة يا ريحانة. قلت: وما الرّاحل بك؟ قال: كره البيوت. وقد كان يدخل عليّ أحيانا فيقلّب البصر في البيت،**

ويقول: **لقد سكنت البيوتَ من يوم خلقت، فلم أُصب منها إلاّ الباب أعلمُ أنّي أدخل أو أخرج منه، أو الجدار أعلم أنّه يردّني لو طلبت الخروج منه، أو السّقف أخشى أن يقع علينا (...) فقلت: وقد كنت بيتا فكرهته. فقال: نعم»**. (حديث الوضع، ص. ص73-72).

وقد تُرجم هذا الكره بطريقة أخرى في الرّواية من خلال علاقته الملتبسة بالمرأة. فهذا الكائن الأنثويّ قد مثّل أنا البطل المغايرة أو **«أناه بما هي آخر»**، أو نقيضه الجذريّ **«أكلّما تمرّد شيطان في إنسان قامت له امرأة نبيّا؟ أو كلّما قامت في قلبٍ أعاصيرُ جعلتها النّساء خطوطا مستقيمة؟»** (حديث الوضع، ص69). فالمرأة في **«حدّث أبو هريرة قال...»** رمز للاستقرار والثّبات وانقطاع الجهد، وهي سمات البيت. وكانت **«نساء أبي هريرة»** الثّلاث، أي امرأته وريحانة وظلمة، **ذلك البيت يرتاده ولا ينزل فيه.** ولا تعوزنا القرائن والأدلّة على ذلك. فقد **«كان أبو هريرة لا يعاشر امرأته»** (ص53). فلمّا أصابتها الصّاعقة **«فأخذتها. فرأيتها وقد اشتعلت كأنّها ملك من نور»** (ص54)، قام إلى بيته فأحرقه **«فقمت إلى بيتي وأحرقته وجلست أنظر إلى النّار في الماء والماء فيها»**. (ص54)، مكملا بذلك الصّنيع ما بدأته الصّاعقة. فإذا كان البيت نقيض الحركة، وكانت المرأة بدورها نقيضا للحركة، انقلبت بحكم ذلك إلى بيت للارتياد لا للنّزول. فقد **«كان شديد الكره للنّزول يرتاد ولا ينزل، ويقتله الطّمع ويحييه اليأس، ويخاف أن يستقرّ الجهد، وينقطع الشّوق»** (حديث الوضع، ص73). وبطلٌ بهذا الشّوق العاتي إلى الرّحيل لا يمكن أن يحمله بيت، ولا أن تحتمله امرأة. فلا امرأته أفلحت في احتواء حركته: **«لقد أردتها على الجبال ومثل ما شهدنا البارحة من الجهاد، وأن تمشي على دهرها كالفلك تسير آمنة والهاوية. فقصرت عن ذلك»** (حديث القيامة، ص54)، ولا أمكن لريحانة أن تصدّه: **«فلمّا تغيّر أبو هريرة ورأيته يتجمّع، أصبح مستحيلا عليّ واختلفنا»** (حديث الوضع، ص72)، ولا كانت ظلمة على شدّتها بقادرة على إبقائه بالدَّيْر، فقد أنزلها إلى الأرض في آخر عهده بها **«ثمّ هبطنا الأرض»** (حديث الغيبة تطلب فلا تدرك، ص148)، وغلبها باعتراف منها **«غلبة لم يكن لي بعدها شدّة ولا عزم. فلمّا أفقت إذا هو على رأسي يقول: كذا المرأة لا تكون إلاّ واهنا مِقطاع الجهد»** (حديث الغيبة تطلب فلا تدرك، ص140). وباختصار ما كان بمقدور نسائه أن يصددن حركته، لأنّه كما جاء في قول التّوحيدي في تصدير «حديث القيامة»: **«متى كانت الحركة بشوق طبيعيّ لم تسكن البتّة»** (ص43).

يمكن الآن أن نطرح السّؤال التّالي: كيف نفسّر شخصيّة أبي هريرة، هذا البطل الّذي **«لا ينقضي عنه الرّحيل»**، كلّما **«ضرب في الأرض زمنا»** عاد **«كثيرَ الغبار فانيَ العصا»** (حديث العمى، ص127)؟

يمكن أن نفسّر شخصيّة أبي هريرة الرّوائيّة بكونه يمثّل طراز «كائن ضائع» un être perdu في عالم **«لا يعلم أين يوجد فيه»**، يشعر فيه بأنّه مقصيّ على نحو يقلبه إلى «كائن **مقذوف في العالم**»-être-jeté dans-le-monde. وهذا العالم هو لا محالة عالم المعيش الواقعيّ، أي العالم الّذي يقيم فيه الآخرون، أولئك الّذين تجدهم في القرى والمدينة من أمثال أبي المدائن. وقد تكوّن هذا العالم بالتّقابل الحادّ بين فضاءين: فضاء فردوسيّ يحلّ فيه كلّ من لبّى دعوة الدّنيا، وفضاء المدينة والبيوت. وقد وُسِم هذا العالم منذ «حديث البعث الأوّل» على هذا النّحو على لسان الجارية والفتى: **«فسألتهما في انقطاعهما عن النّاس. فقالت الجارية: دُعي النّاس فلم يأتوا، ودُعينا فجئنا. فأقبلت على الفتى كالمستفسر. فقال: نعم دعوة الدّنيا، دعوة الكون. ترى هذه الأشجار والماء وهذا النّور وهذا الفضاء وهذا الخلاء؟»** (حديث البعث الأوّل، ص25). ويعرب هذا التّقابل عن أمرين متكاملين هما:

1 - الشّوق إلى الجنّة بما هي ممثّله لفضاء الأنا، أو المكان الّذي يمثّل موضوع الشّوق،

2 - وكراهية عالم الآخر بما هو يمثّل عالم الأموات.

وقد ترجم صديق أبي هريرة هذا التقابل مرّة أولى بالقول: «**وعدت لاستماعهما والنّظر إليهما خلسة أيّاما، حتّى نشأ لي منه في النّفس كالشّوق إلى الجنّة، وكرهت حياتي بين الأموات**» (حديث البعث الأوّل، ص26)، ومرّة ثانية بالفعل لمّا «**أخذ جارية جميلة وترك أهله وذهب إلى حيث لا يعلم أحد...**» (حديث البعث الأوّل، ص27).

ينبغي أن نستحضر في هذا السّياق ما سبق قوله عن وظيفة الصّديق. فهو ذاك الكائن الّذي يهدينا إلى الاتّجاه السّليم الّذي يقودنا إلى المكان الّذي تستند إليه الكينونة، ويحملنا إلى الموضع الّذي منه تنبع العبارة ويستقيم الكلام.

من الشّيّق أن ينفتح الحديث الأوّل في «حدّث أبو هريرة قال...» بذكر موضوع الصّديق والرّحيل. يقول أبو هريرة: «**جاءني صديق لي يوما، فقال: أحبّ أن أصرفك عن الدّنيا عامّة يوم من أيّامك، فهل لك في ذلك؟ فقلت: إنّ وجوه الانصراف عن الدّنيا كثيرة، وأحبّ أن تعرّفني أيّها اخترت لي؟ فقال: أخفها وقعا على النّفس وألّذها مساغا. قلت: إنّي أخاف أن يكون انصرافا ليس بعده عود، ولست متهيّئا للرّحيل**». (حديث البعث الأوّل، ص17).

فالصّديق هو في الواقع علامة من العلامات الّتي ما فتئ أبو هريرة يستدلّ بها على الاتّجاه الّذي يقوده إلى المكان الّذي يعلم منه أين يوجد ويتّجه؟ وأيّ معنى تحمله الأشياء؟ غير أنّ الصّديق لم يكن إلاّ قادحا للانصراف عن الدّنيا والشّروع في مغامرة البحث عن المعنى بالبحث عن السّبيل الّتي تفضي إليه. وقد انقلبت هذه المغامرة إلى تيه وضياع. ففي أوّل «حديث الحكمة» يقول أبو هريرة: «**تهت في بعض حياتي وضللت السّبيل فكنت أضرب في الطّرق تطرحني هذه إلى تلك، ولا غاية أطلب ولا أمل يحيي.**» (ص157). وبفقدان المكان الّذي ترتكز عليه الكينونة لم يبق أمام البطل إلاّ أن يطلب ذاته محضا «**ولم يبق لي إلاّ أن أطلب ذاتي مطلقا وماهيتي وأعرض عن المحمول واللاّحق والعارض.**» (حديث الحكمة، ص158).

يلفت هذا الشّاهد بأنّ ذاك الّذي أضحى يطلب ذاته إنّما هو «**كائن ضائع**» قد اقترن ضياعه بفقدان موقع الآخر وخسران الاتّجاه. فهذا الّذي يطلب ذاته محضا متجرّدة من كلّ الأعراض الّتي تحدّدها إنّما هو يتكلّم من موضع لا يناسبه، هو الموضع الّذي يعبّر فيه عن رفضه لعالم المعيش الواقعيّ بكلّ ما فيه من أشياء ووقائع... وهو أيضا موضع الهلع الّذي يشهد فيه «**الأنا**» على تهافت الواقع. وباختصار ليس هذا الموضع سوى العالم الّذي يرفض البطل الإقامة فيه. وهو رفض يعرب عن اختلافه عن المكان الّذي سُجّل فيه، أو اختلافه عن الموضع الّذي نزل فيه وحلّ. فإذا كان من المفروض أن يضمن المكانُ هويّة الأنا أضحى الموضعُ والمحلّ والمُوجِدُ (بمعنى مكان الوجود) هاهنا المتسبّبَ في زعزعة مرتكز الهويّة وأساسها المكين. وقد اتّخذ الرّفض في مغامرة أبي هريرة صورا متنوّعة منها الانتقال المتكرّر من مكان إلى مكان، أو السّكن على تخوم المدينة والمقبرة، بين الحياة والموت، أو الشّوق إلى العدد والجماعة والنّاس ثمّ انقطاعه عنهم، أو طلب الوحدة بالعزلة أو بارتياد أمكنة قفراء، أو بالصّعود إلى الدّير في الجبل والنّزول منه إلى البحر. وفي كلّ مرّة كان يلوح المكان الّذي يحلّ فيه هو المكان الّذي يتشوّق إليه، فيكتشف أنّه شوقه ليس موضوعه مكان مّا، وإنّما هو شوق إلى اللاّمكان بنفي المكان.

تنتهي مغامرة البطل بنفي الجسد واندفاع العبارة المتدفّقة تهلّل وتلبّي نداء الآخر المطلق الّذي يوجد في اللاّمكان. فشوق البطل قد اتّخذ وجوها عدّة تماما كإله إبراهيم حين تعيّن في الكواكب الآفلة. فتارة كان في

مغادرة بيوت النّساء، وطورا كان بالرّحيل وهجران مدن الموتى، وتارة بالنّزول من الدّير والهبوط إلى الأرض، وأحيانا بمفارقة الجسد بالمرض والتّعذيب والصّوم والهلاك، والمتعة المفرطة، إلاّ أنّ شوقه الأصليّ كان يتمثّل في البحث عن المتعة الأخرى تلك الّتي لا يعرف سبيلها إلاّ المجاهدون وأهل العزم.

الهوامش والإحالات

1) انظر : Leo Strauss: Jérusalem et Athènes, Paris, 2001 والقول قد اقتبسناه معرّبا من مقالة : محجوب، محمّد : شعاب الفلسفة، ضمن كتاب : فهم الذّات، تكريما للأستاذ عبد الوهّاب بوحديبة. نصوص جمعها وأعدّها للنّشر محمّد محجوب، دار سحر للنّشر، تونس 2007، ص132.

2) الأنعام، الآيات 74 – 79.

3) انظر : محجوب، محمّد: شعاب الفلسفة، م.م، ص.ص132-133.

4) انظر : محجوب، محمّد: شعاب الفلسفة، م.م، ص133.

5) المسعدي، محمود: حدّث أبو هريرة قال...، الدّار التّونسيّة للنّشر، الطّبعة الأولى، 1973. والإحالة عليه ستكون في المتن.

6) انظر : خضر، العادل: في الصّورة والوجه والكلمة. مقالات ميديولوجيّة. ميسكلياني للنّشر والتّوزيع، تونس، الطّبعة الأولى 2008، الهامش1، ص 156.

7) انظر لسان العرب، جذر [ك. و. ن] وقد جاء في هذا الفصل أنّ «المكان: الموضع، الجمع أمكنة وأماكن توهّموا الميم أصلا حتّى قالوا تمكّنوا في المكان. وقيل الميم في المكان أصل من التّمكّن دون الكون... المكان اشتقاقه من كان يكون...».

8) انظر : خضر، العادل: الأدب عند العرب، مقاربة وسائطيّة. كلية الآداب منّوبة ودار سحر للنّشر، الطّبعة الأولى، تونس، ص 134.

9) انظر :.Ricoeur , Paul: (1996) Soi-même comme un autre , Paris , Points, p216

10) انظر :.Ricoeur , Paul: Soi-même comme un autre ,op.cit, p195

11) انظر مقال .(Le conteur): Benjamin, Walter: (2000) Œuvres III, Folio/Essais , p.p119-120

12) انظر فصل XVI بعنوان : Desiderium من كتاب : ,Quignard, Pascal: (1998-1999) Vie secrète folio, p.p168-185.

مسألة الحداثة والقدامة
في فكر المسعدي : «حدّث أبو هريرة قال...» تمثّلا

صلاح داود / كاتب، تونس

جاء في تمهيد رواية «حدث أبو هريرة قال» قول المسعدي: «اعلم أنه ليس في نظري أطرف من جدة القديم... ولعله ليس شأن الكاتب الجدة والطرافة وإنما أن يفترق على يده الجوهر عن العرض العارض».

يكشف المسعدي بهذا الرأي عن توجه فكري واختيار أدبي مبنيين على رؤية مخصوصة للأدب في مضامينه وأساليبه ومراميه.

فكيف يمكن الجمع بين التجديد والتقليد في آن واحد؟ بل كيف يتسنى التجديد في صلب التقليد ؟ وهل بإمكان القدامة أن تكون مطواعا لمتطلبات الحداثة بهذه السهولة التي يدعيها المسعدي؟

قد يبدو من الوهلة الأولى أن القضية هي أساسا قضية إحياء للتراث إلا أن أمر الإحياء لا يعني بالضرورة الجدة والمواكبة لمتطلبات الحداثة، فهناك فرق واضح بين هذا المنحى ومسألة المعايشة بين توجهين.

وعنوان الكتاب في حد ذاته يحيل على هذه الصور.

فالصيغة المذكورة : «حدث أبو هريرة قال» مأثورة في المدونة العربية والإسلامية معا وقد نهج هذا المنهجَ الكثيرُ من مؤرخي الأدب والفقه ومن رواة النوادر والأخبار والخرافات والحكايات.

وحتى اسم الراوي مستأنس في الأذن العربية مادام الأمر مرتبطا بالصحابي الجليل المعروف.

بعدان هامان يثيرهما العنوان في الذهن :

- بعدا يطال الخبر في ذاته وصيغة روايته في شكل أحاديث

- وبعدا ثانيا يمس الدين وما يتصل بطبيعة الراوي الذي يتوفر على قدر معين من الثقة في ما ينقل إلى الناس.

فبماذا يمكن أن يحدّث أبو هريرة رجل التاريخ والتراث في كتاب من تأليف المسعدي الأديب من القرن العشرين؟

وهل بقي لأبي هريرة شيء لم يحدّث به وعنه، حتى يحييه المسعدي بعد قرون من مماته ليتدارك سهوه؟

وهل معنى هذا أن هناك ما يستوجب التدارك على النقص الذي تركه أبو هريرة الصحابي؟

لعل المسعدي أدرك هذا الأمر فأسرع بالاستدراك قائلا

بأن أبا هريرة هو غير أبي هريرة الصحابي المعروف وغير أبي هريرة النحوي الذي قد لا يكون الكثيرون سمعوا عنه:

«في رواية أن أبا هريرة ثلاثة : أولهم الصحابي وثانيهم النحوي وثالثهم هذا». (من التمهيد ص13 ط73).

فمن هذا المشار إليه ؟

لقد خرج المسعدي ببطله من الماضوية إلى الحداثية، واسم الإشارة للقريب «هذا» دليل على أن الشخصية أقرب من أن نذهب بها إلى أباعد الأزمنة.

ولاشك أن التأمل في مسيرة أبي هريرة هو الكفيل بفك رموز اسم الإشارة هذا.

فكل الرحلة تتحرك في إطار تلفُّه بداوة التاريخ برمال الصحاري وخيام الرحّل وصعلكة قطاع الطرق، وينشط فيه فكر العبودية ابتداء من ريحانة السبيّة إلى غلمان أبي هريرة.

فالزمان حقبة زمنية تعود بنا إلى إنسان آخر لا يعايشنا ولا نعايشه: إنسان قبلي تائه..

والمكان ما بين مكة والمدينة حوانيت خمارين ودعارة تحيي في الذاكرة عهودا خوالي رتع فيها عمر بن أبي ربيعة وتعقب النساء حتى في طوافهن بالكعبة شأنه شأن أبي هريرة مع الجارية الصماء البكماء، يقول فيها الشعر إلى حد الهيام ويفسد عليها طوافها. «حديث الوضع» ص 98.

وليس الماضي هو ماضي العرب وحدهم ،ففرعون حاضر يغري بألوهية وجبروت رغم عجمة كلامه وتطاوله على حرمة الدين الإلاهي:

«فكذب وعصى (بنضلدلم) ثم أدبر يسعى (بنهر تلغم) فحشر ونادى (برآ نهندم) فقال أنا ربكم الأعلى.» «حديث الطين» ص98.

ومسيرة أبي هريرة تزامنت مع عهد الرياضات الصوفية تصنع في الجلد صنيعه وتتركه كالسليخة مع ملازمة العزلة شهورا.

إنه الغزالي من بعض وجوهه وهو يستجدي الحقيقة في صومعة دمشق هاربا من ضَلاله..من الشيطان. «حديث الغيبة تطلب فلا تدرك».

وتسير الرحلة لتستقر بعض الشيء في عالم المجالس والأحاديث اعتبارا واستنكارا.. ومؤانسة وإمتاعا:

«حدث معن بن سليمان قال : كنت أنا وأبو المدائن وأخي حرب نجتمع في بيت أبي هريرة كل يوم جمعة عند الظهر فنتغذى ونتحدث ثم نخرج عنه فنذهب إلى المسجد فنصلي.. «حديث الحق والباطل ص 81.

هو الجاحظ مابين المربد ومسجد البصرة وأبو حيان التوحيدي ومجالس ابن سعدان والمعري وسجالاته في بلاط الشريف الرضي إلخ..

مجالس مابين الكلام والجدل، والانسجام والخصام والخلاف والعصبية: «فدخلنا عليه مرة فوجدناه بفناء بيته وقد بسط فرشا خفيفا وجلس فأطرق وسجا.» حديث الحق والباطل ص 81.

ومسيرة أبي هريرة تؤانسها شخصيات:

بكناياتها وأوصافها ومدلولاتها، من أبي رغال وتعشقه الخروج على العقل، وأبي المدائن وولعه بالكسب المالي، وكهلان وتمرده على القبيلة إلى ريحانة المائدة والطعام وظلمة الانتفاض على سن طغيان الدم ومريم وقد ولدت لتموت..

وبعصيّها وسيوفها ورماحها وغاراتها (تجربة الجماعة).

وهي مسيرة تحركها لغة عريقة عصيّة حينا كأنها الانغلاق، طيّعة حينا آخر تستجيب لمتطلبات الصورة والتخييل، وجيزة تختزل العبارة وتلطف في الإشارة، تلامس القصد ولا تفصّل القول وتشحذ الذهن في غير ما بلادة أو إطناب. لغة تستجيب لمقياس البلاغة عند العرب : ما أغنى قليله عن كثيره.

والصورة الشعرية توحي لك بلغة العشق العربي بجماله الأنثوي الحار. فلا ظلمة ولا ريحانة كانتا غير النار واللهب. فهما من أرض طبّع أهلها حارّ وقـّاد : إنه الطبع العربي.

فلا عجب أن تنغلق اللغة على ذاتها، تكره الدخيل في صفويّة عنيدة وتتعشق إعجاز القرآن في نرجسية صارخة مستهامة برحلة ابن عربي ودعوات الحجيج.

في كل هذا ما يحمّل المسعدي مسؤولية الجواب الواضح عن السؤال الذي يفرض نفسه:

ماذا يهم الإنسان المعاصر إنسان ما بين الحربين وهي فترة التأليف(1938/ 39) وماذا يهم شباب تونس آنذاك من كل هذه القدامة؟

فالسيف صار دبابة،والرمح بات طائرة ،والناقة تحولت سيارة. واللغة المصفاة المخصوصة بالنخبة تفرعت لهجات وتداخلت معها لغات أجنبية متعددة.

فهل بالإمكان للمعاصرة أن تتقبل تلك البداوة بغرابتها وشذوذها وقساوتها؟

وهل بإمكان التراث أن يجد الهواء الملائم لتيسّر له الاستمرارية؟

أما كان أولى بالمؤلف أن يسلك سبيلا آخر للغة أخرى وشخصيات أكثر حياة وأشد ارتباطا بواقع العصر؟ أليست القصة كلها (حدث أبو هريرة قال) نبشا في قبور قد يستبشعها العصر الحديث والذوق الجديد؟

ثم هل تجمدت اللغة العربية واستحال تطويعها لتواكب مستجدات الكيان الحي؟ بل بطريقة أوضح وأجرأ:

أليس التشبث بخصوصيتها القديمة هو أحد العوامل الرئيسية للتعجيل بموتها، لما ينشأ في نفس القارئ من نفور واغتراب؟

فماذا يمكن أن يكون جواب المسعدي الافتراضي على هذا السيل الهاجم من المواقف الرافضة؟

لعل أبسط جواب قد يفرض نفسه هو: هل قرأنا الكتاب جيدا؟ وكأن أبا تمام يرد على من عاب عليه قول ما لا يفهم بأن العيب في عدم فهم ما يقال.

فليس صحيحا أن المسعدي قد عزل نفسه في بوتقة التراث وأغلق وجدانه وفكره في شكل قديم ولغة موحشة.

فالوقوف عند ظاهرة الشكل قد يعكس قصورا واضحا عن فهم جوهر الأدب. فهلا يمكن أن نبدع إلا إذا تنكرنا للأصل؟

وهلا يمكن أن نضيف إلا إذا بدأنا من صفر؟

ألا يمكن مسايرة حركة الوجود إلى الأمام بالمحافظة على عمقها في الوراء؟

أليس لكي تعلو لا بد أن تغوص؟

إن مفهوم المسعدي للأدب ليس علوا منفصلا عن أسسه، فمثل هذا البناء عمره محدود في الزمان والمكان والقضية. وإنما الأدب الحق هو الذي يمس جوهر الإنسان، وجوهر الإنسان لا عمر له بل هو أزليّ أو يكاد، أبديّ أو يكاد. فهموم البشرية لا تبدأ مع عمر المؤلف أو تتوقف عند زمان نشأته.

وفهم المسعدي للأدب ببعده الإنساني يحتم على كل دارس لآثاره أن يستشعر هذا التوجه، وبدون ذلك لن يستطيع التواصل معه أو إدراك أبعاده.

فالأدب يُفهم شكلا ومحتوى، وإذا كان شكل الرواية قديما فما هي مظاهر الحداثة في المضمون؟

إن مواكبة المسعدي الشاب زمن التأليف (1938/ 1939) قد تتوضح في أكثر من موضع. فذاك التاريخ هو قبيل الحرب العالمية الثانية حيث كان العالم كالمِرْجل، وطبولُ الحرب تقرع وموازين القوى تتصارع وتتهيأ للمواجهة.

و«هتلر» يحلم بالإنسان الأرقى والأنقى والأوحد (العنصر الجرماني الصّرف)، وأفكار «نيتشه» والإنسان المتفرْعِن المتألّه بدأت تقنع بـ«قتْل الإله».

وهذه الأفكار تأثر بها آنذاك الشباب الطلابيّ والمسعدي منه وهو ينظر إلى عالم أفضل من عالم الهزيمة والتخلف، وقد كانت كل بلاد العرب مهزومة متخلفة، وهو في باريس يدْ رس في «السربون» ويرى الدنيا غير الدنيا.

إنها حمية الشباب وحماسة الأحلام المشروعة. وفي تجربة الغيبة التي ارتمى في غمارها أبو هريرة إعلانٌ لإفلاس عالم الروح وجو البخور والأضرحة والتمسح على العتبات ،وإعلانٌ مضاد لفلسفة المادة وامتلاك الأرض وترسيخ الأقدام عليها :

«سحقا لرهبنة لا تكون إلا تألها مستحيلا أو غرورا مؤلما» ص 148.

وقد بدأ الفكر الثوري يسري إلى البلدان المستعمَرَة ليؤسس عقلية تنشد التغيير. ففي«حديث الكلب» و«حديث العدد» إشارات مكثفة إلى ما كان عليه العالم العربي حينئذ من تخلف في جل المجالات: فالبلاد العربية (ورمزها أحياء العرب في حديث الطين) تشكو من استبداد سياسي مصحوب باستكانة وخضوع:

«أقبلت على أحياء أخرى ذليلة مستكينة عليها أمير عردّ مستبد.»ص117 من بايات ودايات وخديويين وطغاة عموما...

ومن الناحية الاجتماعية الاقتصادية يشير المسعدي إلى التخلف الكبير الذي كانت عليه العديد من بلدان العالم وبالأخص بلاد العرب، ومنها تونس. فالمجاعات مستفحلة والحرمان عام وشامل من غير أن يتحرك الناس للتغيير والإصلاح:«نظرت فإذا هم في سنة شديدة متخاذلون متآكلون وعلى ذلك يصَلّون ويدْعون الاستسقاء وربهم.»ص115.

إنها سنة القحط عرفتها تونس سنة 1938،ومع ذلك كانت العامة تفسّر حالها تفسيرا غيبيا محمّلة القضاء والقدر مسؤولية واقعها المأسوي.

ولعل هذا ما يفسر أحد أسباب ميلاد قصيدتي «نشيد الجبار» و«إرادة الحياة» للشابي رغبة في اقتلاع الجذوع وهد القبور رمسا برمس.

يقول كهلان في حديث الكلب:

«كنا من شدة السنة في مثل لهاث الكلب، نطلب القوت بالسيوف ونكمن للقوافل والأحياء ويُكمن لنا ونغير ويغار علينا..فنحن إلى عاجل الثبور... فأغرنا...فلم نصب إلا نوَيات هزالا مُصّت مرارا. فكأننا قتلنا ميتة.» صص106/ 107.

فمسيرة أبي هريرة ليست منعزلة عن واقعها المعاصر، فهناك التصاق بالبيئة العربية الإسلامية التونسية مع محيطها العالمي. والكتاب مطبوع بسمات تكشف عن عقلية الشرق ببخوره وسحرته وخرافاته ،وحلم الغرب بامتلاك العالم وتغيير معايير الكون ،وفي باطن أبي هريرة أثر لهذه النيتشوية المتوثبة:

«يشتد على روحي

جموح في دمي يجري» ص66

ولكنه هو نفس جموح روح المتنبي وحلمه باختراق النجوم:

إذا غامرت في شرف مروم

فلا تقنع بما دون النجوم

جدلية الشرق والغرب / والماضي والحاضر بحثا عن الإنسان الضائع في خضم القطبين لإيجاد التوازن الطبيعي حتى لا يكون في القطيعة مع الماضي قطع مع أسباب الحياة ،ولا في الانغلاق عن العالم الخارجي تقوقع مميت لا يزيد إلا تخلفا وعجزا.

فالشكل في الرواية قديم والمضمون معاصر وفي تلك المزاوجة ما يحقق التلاقح والتناسل والتواصل ومن ثم التعايش : تعايش الإنسان بعيدا عن الانتماء الضيق والفكر الأحادي العقيم.

لقد بدأ العالم العربي يَخرج مثقفوه من اللغة الأحادية إلى ثنائية اللغة، ومن ثقافة الدين والفقه إلى ثقافة أرحب وأشمل بعيدا عن اعتبارات التحريم والتجريم.

فدراسة القرآن لم تعد تمنع عن قراءة كتب الفلسفة، وشرح الأحاديث لا يتعارض مع التأمل في الظواهر الطبيعية. فقدر البشرية هي التي تصنعه بعقلها الجماعي التنويريّ.

وهذه الفكرة هي فكرة الجيل الجديد من الشباب حتى ولو تصادم مع عقول السلف العربي.

وما حيرة المسعدي إلا حيرة الإنسان مطلقا وغايته كما يقول في المقدمة أن يدرك العالم المنشود:

«أروم أن أفتح لي مسلكا إلى كياني الإنساني وأقضي حجا إلى موطني المفقود: وفاء حنين إلى الجوهر الفرد».

إن المسعدي يرسم للقارئ خطة للتعامل مع مسيرة بطله:

فلئن كان الشكل تقليديا فعلى القارئ ألا يتعجل الحكم على الأثر. ولئن كان التوجه الفكري غريبا من نواح فمن الحيف الحكم على صاحبه بالاغتراب. وإنما الأدب ثنائية: شكل ومحتوى في تكامل ضروري.

وقد كان ابن رشيق حسم المسألة من زمن بعيد في عمدته بأنّ: «اللفظ جسم وروحه المعنى»

فقضية إحياء التراث عمل واع وليس بمحض الصدفة، وجدة القديم عند المسعدي ممكنة بشرط أن يكون هذا القديم حيا نابضا. واللغة العربية والثقافة العربية ليستا إلا عنوانا لهذه الحياة وقد تكونان تعرضتا إلى شيء من الاهتزاز أحيانا ولكن نبض الحياة ظل ناطقا قرونا طويلة.

ومن يتأمل سلوك أبي هريرة وهو يبحث عن أناه الضائع بين تفاؤل وتشاؤم وألم وأمل وحركة وجمود يستحضر تأثر المسعدي بغربة أبي حيان التوحيدي في الإشارات الإلهية: «الغريب من هو في غربته غريب.»، بقدر تأثره بفلسفة كامو Camus في رحلة بطله الغريب المضنية وبالكون والفساد لسارتر Sartre.

فجوهر الإنسان واحد وإنما الشكل هو المتغير.

ولهذه الأسباب العميقة يدعو القارئ إلى كثير من الوعي بهذه المسألة: «وليس لطالب أن يطلب فيه جديدا من المعاني طريفا لأنه لا يكون عندي أطرف مما ينشأ في نفس القارئ عند مطالعته من الأفكار والمشاعر.» ص12

فهل تكون من هذا المنظار مسألة القدامة والحداثة مسألة مغلوطة أطروحة ومبحثا؟

فكم من أثر معاصر منفصل منبتّ عن واقعه وكأنه مقبور في عوالم غابرة بينما نجد من الكتابات القديمة ما صمدت أمام عوادي الدهر رغم سعي الكثيرين إلى طمس معالمها.

فالخلود يكتبه الإبداع. والإبداع لا شكل له ولا جنس ولا دين. والإبداع لا عمر له ولا تاريخ ولا جغرافيا.

جمالية الصورة في «حدّث أبو هريرة قال...»
اللّوحة الراقصة نموذجا

جمال بوعجاجة/ جامعي، تونس

I ـ المقدمة :

تشكل الصورة اليوم نواة الثقافة البصرية ومركز الممارسة المرئية التي تكاد تحجب فعالية الكلمة ونجاعتها التواصلية، رغم أن العلاقة بينهما علاقة اتصال منذ بدايتها، إذ «نشأت الصورة متزامنة مع الكتابة وفقا لثنائية الخط/ الرسم وبداية الكتابة التصويرية» (1).

فليست الصورة إذن مبحثا طارئا على المشهد النقدي بقدر ما هي راسخة في أتون الخطاب الأدبي وماثلة في الحياة قديما من خلال الصور البدائية في الكهوف والصخور وانتشارها في المعابد ثم ظهرت في الأسواق محمولة ونسخها الناس بينهم نسخا واقعيا لننتهي إلى الصورة الافتراضية المعاصرة.

وإذا كانت الصورة ذات تجليات متنوعة تتشكل فوتوغرافيا وإدراكيا وعبر الذاكرة والخيال فإن ما يعنينا منها هو حضورها الفني والإبداعي، وإن كانت الصورة الفنية اليوم لا تمثل سوى نسبة ضئيلة من إجمالي الصورة المنتجة والمتداولة، غير أن ذلك لا يعني انتهاء جدواها إنما هي كامنة في منطقة لم تعد شائعة إلا بين أهلها الذين يدركون جماليتها وقيمتها.

فصلة الصورة بالإبداع غير خافية، ذلك أن «عالم الصورة عالم إبداعي، لا يكتفي فيه الوعي بإدراك العالم، بل يعيد إنتاجه وخلقه، ويحاوله من عالم.مصمت إلى عالم حيّ، من صورة مطابقة إلى صورة خلاقة»(2).

ولما كانت الصورة من سمات الرواية - وإن عرفت على مستوى الممارسة في الشعر-، فإنها تخرج بنا من ديوان العرب القديم إلى ديوان العرب الجديد، وبذلك تجعلنا صلب الحداثة من جهة إعادة إنتاج مفردات الواقع على غير المنوال الشائع إذ شأن الأدب أن يظل مشغل الخاصة من الناس.

غير أن الاشتغال على الصورة وجماليتها لا يعني الرسوب عند الشكل والاستقرار عند لذة القراءة، إنما هو خروج من الصورة إلى التصور، ومن القراءة إلى التأويل، ومن الشكل إلى المضمون، ومن الظاهر إلى الباطن.

ولما كانت «الصورة لغة» بعبارة ريجيس دوبري فإننا سنحاول أن نفكك مفرداتها، ونحن ندرك تماما أن مبدأ التصويرية عنصر مشترك بين مختلف أجناس الخطاب الأدبي والفني رسما وموسيقى، اتفاقا في التعبير الثقافي الذي تشترك فيه الصورة والكلمة معا.

فكيف تتشاكل هذه الفنون في رواية «حدّث أبو هريرة قال» لمحمود المسعدي صورة وتصوّرا؟

وما أوجه جمالية الصورة الروائية في هذا الكتاب الروائي؟

II ـ الصورة في» حدث أبو هريرة قال» :

لقد اخترنا مصطلح الجمالية لعلاقته بمجال الفنون، واتساع مجاله البصري والسمعي، وقلة التباسه بالقياس إلى مفردات الشعرية والإنشائية والأدبية، والجمالية انفتاح على نواح من الإبداع مختلفة تدرك في الشكل كما تطلب في المضمون، وتستقصى في الصورة كما في التصور.

ففي مجال الشعرية اشتغل النقاد بالمقولة الأجناسية في الكتاب بين الانتماء إلى شكل الخبر أو الرواية، والارتباط بالنمط التراثي أو الحداثي (3). وفي مجال الأدبية اشتغل النقد على استصفاء مظاهر إحكام البناء والعبارة والأسلوب وأوجه الإيداع المبثوث خلالها (4).

ولما كانت الصور في رواية المسعدي منتشرة، ومتوزّعة في كامل الكتاب ولا تخفى جماليتها على القارئ رغم استعصائها على الفهم أحيانا فإننا آثرنا أن نختار أولها وأهمها وهي الصورة الأولى، التي يسميها محمود طرشونة «اللوحة الراقصة» ويعتبرها «أم الرواية» (5) لما تمثله من توليد للتجربة الوجودية وبعث جديد ينطلق منه البطل نحو حياته المغامرة.

وقيمة هذه اللوحة في نظرنا إضافة إلى قيمتها الحكائية التي تقتضيها المقاربة البنيوية، فإنها ذات صلة بمفهوم أصيل للأدب تترجمه النصوص المصاحبة، أي تلك التي تتوزع بين العتبات والحوارات والتعليقات، ففي حوار مع الكاتب يكشف تصوره للأدب بما هو «العبارة الجامعة أو ينبغي أن يكون العبارة المعبرة عن جَماع الإنسان بفكره وعقله وعاطفته وإحساسه وخياله وتصوراته أي عن كيانه ورؤيته بصفة عامة، رؤيته الفكرية والجمالية والحسية»(6).

فأين تتجلى جمالية الأدب في هذه الصورة التي اخترنا؟

وما أوجه حضور الإنسان فيها فكرا وروحا وإحساسا ؟ وما رمزية مفرداتها اللغوية والفنية والبلاغية؟

III ـ اللوحة الراقصة :

تمثل هذه اللوحة منطلق الحكاية وفاتحتها ومن هنا تستمد قيمتها الدلالية وأبعادها الرمزية، إذ للفاتحة باعتبارها مدخلا للقص تتكثف فيه آفاق السرد استشراف لمراحله التالية، ذلك أن الكتاب كله مختزل في بدايته ونهايته، فقد «بدأ كل شئ ذات فجر» بـ «بعث أول» انفتحت فيه نفس أبي هريرة على لذة الوجود وانتهى كل شئ ذات غروب بـ«بعث آخر» عبر به أبو هريرة حدود الدنيا إلى شواطئ الأزل»، وبين هذا الفجر وذاك الغروب رحلة حياة امتدت به من مطلع العمر إلى أن جاوز الأربعين»(7).

واللوحة الراقصة في أحداثها رحلة في الزمان تبدأ «ذات فجر» هو نكرة مطلق، ورحلة في المكان منطلقها «مكة» وبطلها «أبو هريرة» وصديقه الذي دعاه إلى هذه الرحلة، وقد استقرت الرحلة على كثيب رمل فيشاهد على رأسه فتى وفتاة «في زي آدم وحواء» وهما في وضع امتداد وتقارب قبل بزوغ الشمس، فلما أن بدت الأنوار اشتغلت الفتاة بالرقص، ثم أرسلت صوتها بالغناء، وشرع الفتى بعد ذلك في الغناء بمزمار، ثم تعانقا وهما يرقصان . وقد هزّ هذا المشهد البطل وصديقه هزا روحيا عنيفا حدّ البكاء لينكشف أمر الصديق تعودا على ارتياد هذا المشهد وارتياحا به.

هذه اللوحة قد مثلت مناط دراسة نقدية كشف من خلالها محمود طرشونة أن جماليتها مستمدة من عناصر ثلاثة، ذلك أن «أهم ما يميز الفن الإيحائي في تصوير تلك اللوحة هو التدرج والتصعيد من جهة والتناسق بين الحركات والأصوات من جهة أخرى، وكذلك الإيحاء بواسطة الصور والمجازات الوظيفية» (8).

يشمل هذا الوصف ما تتوفر عليه اللوحة في بنيتها من تدرج من الاحتجاب إلى الكشف، ومن الجمود إلى الحركة، ومن الصمت إلى الكلام، وما فيها من تناسق

بين الإنسان والطبيعة تناغما بين الرقص والغناء والصوت والكلمة، والصورة والصوت، أما البعد الإيحائي فيتسع لاستشراف أفق السرد ويرتد إلى لحظة الخلق الأولى، كما يحيل على «ما لا يمكن وصفه وصفا مباشرا».

إن هذه القراءة تفتح أفقا لدراسة الصورة بدءا من نظامها وبنائها وانتهاء بأبعادها الرمزية والإيحائية، والسبيل إلى ذلك استقصاء عناصر الجمال ومكوناته اللغوية والبلاغية والتشكيلية وتفكيك رموزه وتأويلها.

ولعل العناصر التي نقترحها لمقاربة هذه الصورة يمكننا اختزالها في النقاط التالية: التخييل -الشعرية- الأسطورية -الايقاع- التأويل، وهي مستويات بقدر ما توقفنا على أوجه حضور التراث والحداثة في الكتاب، تستدعي منا بدءا أن نفكك الصورة تفكيكا مدرسيا نراه ضروريا في هذا المقام.

IV ـ عناصر الصورة :

المكان: على رأس الكثيب.

الزمان: الشمس على وشك البزوغ- بدت من الشمس بوادر نور-الشمس ناشئة- الشمس بازغة- دام ذلك ساعة-

الشخصيات: شبحان-فتى- فتاة.

الأفعـال: أ- الفتاة: ارتمت - قامت- جعلت تهم-تتراجع- ترسل يدها -تتراجع -سكنت -عادت في الرقص - أرسلت صوتها بالغناء -تعود فترقص وتغني- سكنت -ارتمت ترقص- جعلت تدور- تقف- تهبط- ترتفع- سكنت- تتثنى-تتهادى.

ب الفتى: قام- وثب- رفعها- حطها- تعانقا- صوبا-يرقصان.

الأحوال : أ-الرمل: الرقة -الليونة.

ب-الفتى والفتاة: في زي أدم وحواء- ممدودان- متجهان إلى مطلع الشمس-الخفة -الرشاقة- رقة الصوت-

ج- أبو هريرة: الطرب- الأريحية.

د- الصديق: البكاء.

الأقوال: الغناء- الشعر.

التشابيه : كلهيب النار- كأنها الظبية- كأنها تروم أن تدركهما-كأنها الغصن يهزه النسيم-مثل حركتها الأولى- لسان من الرمل -كأنها ولدت منه- فهي رقيق الرمل يجري بين الأصابع-كأن صوتها ورقصتها في الاندفاع والتراجع ابتسامة السرور أول نشأته- كالرمح المصوب في الهواء- كأنها تهم أن تطير-كأني بها قد انفصلت عن الأرض وطارت- كالصنم الحي-تقع في هيئة الساجد-كأنها دخان- كأنه وحي من الله- فهي في لينه-في هيئة المقبل على البحر.

V ـ تحليل الصورة :

يفضي تحليل الصورة إلى استخلاص ما به تقوم لذة النص، تفاعلا بين الكلمة والصورة والصوت، وتداخلا بين الرسم والشعر والسرد، وتقاطعا بين الألوان والأشكال، وكلها عناصر من مقومات الجمالية التي نتصدى لها بالبحث في سياق دراسة الصورة.

ولئن كانت الصورة مفتوحة على فنون مختلفة، ومشروعة على مهرجان من الصور، ومحتكمة إلى دلالات متنوعة، فإننا نتخير منها بعض ما انكشف لنا وفق العناصر التي أومأنا إليها أعلاه:

1 ـ التخييل :

بين الأدب والخيال صلات تخرج به عن دائرة المحاكاة والنسخ، وهو ما يميز الفنون عموما باعتبارها جهدا تخييليا يهدف إلى توليد واقع جديد يختلف عن الواقع المادي. وقيمة الخيال أنه «يحوّل الفعل إلى شعر، والعالم إلى دراما، والواقع إلى بطولة، والتاريخ إلى ملحمة»(9).

وقيمة الخيال أيضا في تحويل الغائب إلى شاهد وتصويره على صورة الحاضر الموجود، فالصورة على

هذا النحو تحويل للفكرة من حيز الغياب إلى الحضور، كما هي وجود بديل عن المفقود والممتنع الحضور.

والخيال وإن كان هو العنصر المشترك بين الفنون والمنطقة الوسطى بين الشعر والرواية، فإنه لا يخلو من فوارق دقيقة بينها، ذلك أن «إبداعية الشعر هي إبداعية الدوال المخيلة، وإن إبداعية الرواية هي إبداعية المدلولات المخيلة»(10).

ووجه التخييل في هذه الصورة أنها تدور في فضاء منقطع عن الواقع فالزمان مطلق يتخذ فيه الفجر دلالة رمزية أكثر مما يحيل على لحظة من الحياة المعاصرة بعينها. والمكان وإن بدا صحراويا قريبا من البيئة العربية فإنه فضاء إنساني مطلق متعال عن التعيين لما فيه من اتصال بمكون من مكونات الكون وهو التراب أكثر من إحالته على فضاء مخصوص. يضاف إلى ذلك أن شخصية البطل «أبو هريرة» شخصية خيالية فهو غير الصحابي المعروف بما يجعل الأحداث خارج فضاء الواقع والتاريخ في نفس الوقت.

وإذا كان الخيال سبيلا للجمالية تحررا من وطأة الواقع وتحليقا في سياق المجرد والمطلق، فإنه إلى ذلك هو «من أهم شروط الرمزية به تنفتح أوساع وأبعاد لا تحد». ولقد جعل المسعدي من ذلك سبيلا لاقتحام فضاء الرمز الإنساني انفتاحا على تجربته البكر وقضاياه المطلقة التي يخوضها في كل الزمان والمكان، وذلك بعد من أبعاد الحداثة التي يستقيها الكاتب من ثقافته الغربية التي تؤمن بالإنسان كيانا للجهد والفعل والانفعال.

فنحن إزاء صورة للإنسان ملتحما بالحالة الطبيعية في الوقت الذي تبدو فيه الثقافة التقليدية راسخة في نفس البطل متسترا بالعادة وملتحفا رداء المألوف دون مساءلة للنفس عن جدوى ستر الجسد والروح عارية ومنكشفة انكشافا لا خفية فيه.

ومتى علمنا أن المسعدي «مجتهد للرمز اجتهادا» حسب تعبيره، تبينا أي قيمة رمزية تحملها الصورة، إذ تجعل من الخيال سبيلا لتكثيف الرمز واختزال المعاني التي تحقق بالإيحاء ما يحيلنا على بدايات المغامرة القصصية من جهة، وفاتحة التجربة الوجودية من جهة أخرى، كما تستشرف أفقا سرديا يقوم على الخلاص من الجسد إلى استخلاص فهم عميق للروح، ومن فجر الحياة إلى غروبها ومن المتعة الخارجية القادحة للشهوة إلى المتعة الداخلية المنفتحة على مطلق الوجود.

ولعل هذا الميسم الذي يسم الصورة ههنا ينسحب على صور المسعدي عموما، إذ «للصور ارتباط بالتعبير المجازي الذي يوسع من نطاق اللغة ويفتح المجال للخيال ليقرب الأفكار إلى الأذهان»(11).

ولقد جعل الكاتب من الإيجاز مسلكا في الكتابة تنوب فيه الرموز عن التكرار والتصريح الذي تأباه اللغة في جماليتها وإبداعها، وصورة الفتى والفتاة بقدر ما تنفتح بنا على الخيال فهي أقرب ما تكون منا لتحيل على ارتباط المغامرة بذواتنا لحظة انفتاحنا على باطننا المفعم بنداء الحياة ونزعات الحيوانية والإنسانية فيه.

أليس الأدب في تعريف المسعدي هو «مأساة الإنسان يتردد بين الحيوانية والإنسانية»؟ ، وإذا كانت صورة البداية موغلة في النزعة المادية الحيوانية رغم ما توحي به من فطرية وروحانية شفافة، فإن صورة الختام تشي بإنسانية الإنسان حين يتوق إلى الغيب ومعانقة المطلق.

فالصورة بذلك هي الشطر الأول الافتتاحي الذي يستبطن الجزء الغريزي من الإنسان، وشطرها الثاني هي اللوحة الأخيرة من المغامرة التي يغور فيها البطل في عالم مجهول تأوّله النقاد على أنحاء مختلفة.

2 ـ الشعرية :

تُختزل شعرية أدب المسعدي في عبارة لمحجوب بن ميلاد وهي «الرواء الشعري» ومعنى ذلك «أن كتابة المسعدي تغدو بهذا المعنى نثرا مكتوبا بالشعر، وشعرا مصبوبا في النثر، والمسعدي يؤلف بينهما فهما في نصوصه توأمان» (12).

وفيما أحصينا من تشابيه ما يؤكد ذلك، ذلك «أن أول الوسائل الأسلوبية التي اعتمدها المسعدي لإنشاء صوره هذه هي التشبيه» (13) والتشبيه في هذه الصورة/ اللوحة بيّن الإبداع إذ أقامه صاحبه على غير القاعدة البلاغية المألوفة التي تقتضي التقارب بين المشبه والمشبه به بقدر ما تقوم على التباعد والتنافر والتباين، وقيمة التشابيه في إخراج الصورة من طور المجردات إلى المرئيات، إذ يركز على الحركة واللون والشكل.

وفي هذا التشبيه نموذج دال « فرأيتها لسانا من الرمل قائمة على رأس الكثيب، وكأنها ولدت منه أو ذابت فيه. فهي رقيق الرمل يجري بين الأصابع» (14) فهذه الصورة تستنفر حاسة البصر من جهة الشكل والحركة، كما تستثير حاسة اللمس من خلال حركة انسياب الرمل بين الأصابع انسيابا رقيقا حتى كأنه ينفلت من بين أصابع القارئ، وصورة الفتاة لا تخلو من جمال حسي يتعشق جمال الطبيعة حد الانصهار، فإذا بالتشبيه يؤنسن الطبيعة بقدر ما يطبع الإنسان بطابعها.

وغير خاف ما تنشئه التشابيه من صور جديدة يتصاهر فيها الإنسان وعناصر الكون المؤسسة له:

1 النار : الشمس كلهيب النار

2 الهواء : كأنها الغصن يهزه النسيم.

3 التراب : فهي رقيق الرمل يجري بين الأصابع.

4 الماء : ناب الغناء عن الماء وحضر بصفاته «كان يترقرق في حلقها»

إن شعرية الصورة إذن في استغراقها لعناصر الوجود من خلال حركة الوجد التي يأتيها الفتى والفتاة. وتحويلها من سياق السكون إلى الحركة ومن الظلمة إلى النور ومن الصمت إلى الصوت ومن المجرد العقلي إلى الحسي المادي. «فبالتشبيه وبالاستعارة تنشأ لغة الصور، أي لغة الشعر» (15) كما تتجلى في إحكام توزيع العبارات إضافة إلى حسن اختيارها إذ استقامت على نحو مكتنز يدفع القارئ إلى تسريح الفهم والالتذاذ بجمالية الصور الشعرية التي تتجاوز التصريح إلى التلميح.

3 ـ الأسطورية :

تستوي الصورة لوحة رمزية من جهة ارتدادها إلى لحظة الخلق الأولى، وهو ما نطق به الكاتب في وصفه للفتى والفتاة «تبين لي فتاة وفتى، في زيّ آدم وحواء»() وصرح به في حوار له قائلا « فرمز الفجر في الحديث الأول إشارة إلى ابتداء الحياة أو ابتداء المغامرة الوجودية الواعية»(16).

ولاشك أنّ في استدعاء الرمز الأسطوري وتحميله دلالة فلسفية وقيمة حكائية ما يعكس وعي الكاتب بمسلكه في السرد وفق استراتيجية تقوم على التناص مع التراث التفسيري والنصوص المقدسة.

إذ يجعل مسيرة البطل صنوا لمسيرة الإنسان في الوجود . وهو بقدر ما يبدو موغلا في التراث يتجلى لنا في الآن نفسه منفتحا على كون حداثي آيته الاستعاضة عن الاستعارة التقليدية برموز دينية ذات محمول إنساني مطلق يجعل الانكشاف لحظة طبيعية لا حالة مقززة ومرفوضة شأن ما استقر عليه الأمر في الثقافة التقليدية، إنه بذلك يصالح الإنسان مع حالته الطبيعية الأولى التي تناسب في الوقت نفسه نزعة طبيعية في الغرب إلى الارتداد إلى الحالة الطبيعية بعيدا عن نزعات الثقافة التقليدية المحافظة.

والأسطورة ليست في هذا المقام لفظا تهجينيا، ولا هي تشكيك في مرجعية القصة، بقدر ما هي انفتاح على تفسير بدائي للخلق، استعمله القدامى ويتخذ له اليوم قيمة رمزية بقطع النظر عن القيمة العلمية والمعرفية. فقصة الخلق هي بداية الوجود فتتصل بمعنى رمزي ينفتح على دلالة الانطلاق على الفطرة دون تأثير للثقافة والاجتماع ونظام العادة والمألوف.

وإن الرقص والغناء في هذا المقام يحيلان على طقوس بدائية وثنية تتجه فيها الذات نحو الشمس قبل بدء الديانات وبزوغ فجر الثقافة والمدنية والمجتمع، والغناء بالمزمار لا يخلو من إحالة رمزية دينية «مزامير داوود» والنفخ في الروح، فالبطل تنفخ فيه هذه الأصوات لبعث روح جديدة تهيئه للمغامرة.

فالأسطورة إذن كون من الرّموز ينفتح عليه القصّ

ليختزل المعاني ويكثف الأحداث، فهي انزياح عن الهذر والسرد العادي الذي يحاكي الواقع.

وهذا الاختيار الفني من المسعدي يمتد إلى مختلف كتبه، وهو ما من شأنه أن يجعل الصورة ذات جمالية تستمدها من قيمتها الايحائية من جهة، وأبعادها التأويلية. فليس المطلوب الإطناب في مقام اختصار ولا الاختصار في مقام إسهاب وذلك ما تنهض به الأسطورة تحقيقا للتعادلية المنشودة.

ولئن كان الرقص والغناء في حال الانكشاف من المظاهر البدائية التي تقترن بلحظة الخلق، وتحيل على طقوس الإنسان البدائي في التخلص من الأرواح الشريرة بحثا عن الصفاء والطهارة فإنه لا يخلو أيضا من إشارة صوفية حيث يتخلص المريد من سلطان الجسد تائقا بروحه نحو عوالم السماء اتحادا بالمطلق.

4 ـ الإيقاع :

يعتبر الايقاع سمة مميزة للكتابة عند المسعدي، بل هو ركن ركين منها، ذلك «أن النص على يد محمود المسعدي لا ينتج دلالته إلا في هذه الضفيرة الثلاثية اللفظ والمعنى والايقاع «(17).

والايقاع في النثر موسيقى في الكلام يلمسها القارئ في ثنايا القول انتظاما في الكلام وتواترا في الصور على نحو مخصوص. فلا يلمس ذلك في قوافي الكلام ولا أسجاعه بقدرما يلتمس في بنية الكلام وانتظام الأحداث وتشكيل الصور على تزاوج بين الألوان والأنغام والحركات.

وهذا الايقاع الحركي غير بعيد عن شطحات الصوفية، إذ تقام الحضرة على هذا النحو سبيلا للعلاج والتفريغ النفسي والشحن الروحي، فالرقص على نغم موسيقي وبانتظام سبيل للاسترخاء، والتخلص من الأمراض العصبية والتشنجات العضلية (18).

والايقاع في الرواية هو من صميم اللغة التي يكتب بها المسعدي وهو ما تقوم عليه اللغة العربية أصلا، وبعبارة المسدي «هو في الكلام حلية وهو على لسان محمود المسعدي جسد للمعنى، هو الحقيقة وليس المجاز»(19)، ولو رصدنا ذلك في اللوحة الراقصة باعتبارها صورة موقّعة لألفيناه في الرقص والغناء والشعر، فالايقاع إذن هو إيقاع حركة وصوت وكلمة:

ـ **إيقاع الحركة** : ليست حركة الرقص ثابتة بل هي متموجة فيها الارتماء والتراجع والانقطاع والعودة والسكون وعودة الحركة وسرعة الرقص والدوران والقيام والهبوط وهيئة السجود والتثني والتهادي.

ـ **إيقاع الصوت** : يتموج الصوت ارتفاعا وخفوتا فهو يترقرق في الحلق، ويرق، ثم يتراجع، ثم انفجار صوت مزمار في قوة، ثم انقضاء قوة المزمار ليرتد رقيقا، وأخيرا يتثنى الصوت ويتهادى إلى الانطفاء.

ـ **إيقاع الكلمة** : لئن كانت الكلمة المحكية موقعة في ذاتها، فإن الكاتب يضيف إلى ذلك كلاما موزونا مقفى بعبارة القدامى، وجماعه بيتان من الشعر على بحر الطويل، وفيه من النفس العميق ما يساعد على الغناء والطرب، وقد تخير منه المجزوء دون الكامل لما فيه من طرب خفيف.

وموطن الايقاع إضافة إلى الوزن يتجلى في ذلك التكرار : (سلام ×3مرات- تركيب الجر ×4-) الجناس الناقص: (يَسري- يُسْر)- واستعمال الحروف الصفيرية والمهموسة (السين-الحاء) -وتواتر حرف اللام.

واستخدام المعجم النوراني الشفاف (الروح-النور-الفجر).

من هنا تبدو الصورة متحركة حركة داخلية وخارجية، والايقاع فيها مقوم أساسي كامن في اللغة ذاتها، وما فعله المسعدي هو الاجتهاد في تحويلها من حيز الكمون والخفاء إلى حيز الظهور والتجلي. إذ يتعايش الشعر والرواية في تجانس يسعى إلى تشكيل الصورة ذات المحمول الرمزي التي بقدر ما ترتد بالمتقبل إلى الزمن الأول تنفتح به على آفاق الصور المكشوفة إنْ في الرسم

أو السينما أو المواقع الإلكترونية في العصر المعولم.

إن الإيقاع في المشهد مقوم أساسي يدغدغ الروح والفكر وينفتح على ضروب من التأويل مختلفة تخرج بنا عن مقصد الإمتاع والإطراب إلى مقصد الإبلاغ بما هو مرادف للنظر الفكري والفلسفي، إذ لا ينطلق الكاتب من وهم الفن للفن بقدر ما هو متوسل بفن الصورة لإبلاغ رسالة فكرية هي دعوة الإنسان إلى تبيّن إنسانيته.

5 ـ التأويل:

يعتبر التأويل سبيلا للخروج من دائرة المعنى إلى معنى المعنى بعبارة الجرجاني، ومن المعاني الأول إلى المعاني الثواني، ولذلك يتأول الناقد توفيق بكار أحداث «اللوحة الراقصة» في مقدمة الكتاب من خلال اعتبار مكة «كناية عن المجتمع الإسلامي في عهد ركوده التاريخي» والبطل «مثال المسلم التقليدي» ورقص الفتى والفتاة «صلاة وثنية» ومشهد الكثبان «مثل الجنة تجري من تحتها الأنهار» فهو جنة أرضية موجودة لا موعودة.

والذي ينتهي إليه في تأويله أن البعث «صورة مجازية تترجم في ذلك الوقت عن قفزة الطلائع المثقفة من الماضي إلى الحاضر «(20) غير أن المسعدي يبدو أوسع نظرا إذ يجسد مسيرة الإنسان في تدرجه من الحالة الطبيعية إلى الوضع الثقافي ومن المكبوت واللاوعي إلى حالة الوعي والبوح بنداء الغريزة والعقل.

إن الصورة تنفتح على قراءة أنتروبولجية نتأول رموزها على نحو يفكك مفرداتها بشكل مدرسي مفصل، فكل مفردة ذات مدلول مستقل بذاته، فمشهد الرقص له محموله الرمزي وصورة العري ذات مرموز مختلف والمزمار كذلك والغناء ومفرداته «يسري على يسر» وحركة الرقص والغناء اندفاعا وتراجعا إنما يرسم ما لا يقوله الكاتب تزاوجا بين الفتى والفتاة بالصوت والحركة وإن تخفى الفعل المباشر، وفي ذلك ما يخرج بالصورة عن الابتذال إلى الرمزية والتجريد، فعلا فلسفيا تتحد فيه عناصر الوجود تجانسا مقصودا به يخرج الفعل من اللاوعي إلى الوعي.

ومفتاح التأويل هذا من شأنه أن يساعد على استخلاص أطوار المغامرة الوجودية التي يخوضها البطل على غير معناها السياسي والتاريخي المحدود، لأننا لا نفهم نصوص المسعدي إلا من خلال تعالقها الدلالي، فالأمر نفسه ينسحب على «السد» حيث غيلان وميمونة، وجه من وجوه الجهد الإنساني المشترك الذي يدخل في صلب الفعل الاجتماعي حراكا ومبادرة.

إننا نتأوّل المشهد الراقص إذن باعتباره صورة ناطقة بالمخزون النفسي للمجتمع التقليدي الذي يحل فيه الجسد موضوعا أساسيا، يفجر أي تجربة وجودية، فكل عنصر من عناصر المشهد يمكن أن نتأوله تأويلا حسيا يتناغم مع البعد الفكري والوجودي.

غير أن مقتضيات المعرفة المدرسية توجه أغلب المقاربات إلى ربط «البعث الأول» بالتجارب الموالية في علاقة ترتيبية متدرجة، والحق أننا يمكن أيضا أن نصل المشهد الراقص الأول بالمشهد الأخير الذي يرتمي فيه البطل في أحضان المطلق، وهو ما تأوله النقاد مسلكا صوفيا ينتهي إليه «أبو هريرة» بعد استنفاذه لمتطلبات الجسد الذي استغرق أطوارا من حياته مختلفة.

إن الصورة في الرواية إذن صورة متعددة الأبعاد، ومتنوعة الأجزاء والرموز، يتجاور فيها فن الرسم والشعر والرواية في تآخ ينتج صورة الحياة الإنسانية في مراحلها الأولى حيث تتصالح عناصر الحياة في تناسق وانتظام دون تكلف مقصود فرضه المجتمع فستر الإنسان جسده ليكشف عن غريزته السافرة التي عطلت العقل وحطمت الوجدان.

ولو حاولنا أن نتأوّل وظائف هذه الصورة المدروسة لأمكننا تحديدها في المستويات التالية:

الوظيفة الفنية: تتمثل في تحقيق الجمالية بتشكيل صورة ترمي إلى الإبداع مقصدا من مقاصد الكتابة، وهو ما تترجمه اللغة في شعريتها، وتزاوج الأشكال

والألوان في نورانيتها، وتقاطع الأحوال والأفعال في دلالاتها، فالفن في المقام الأول مطلوب وهو من مقتضيات الكتابة الأدبية. ولعل المسعدي قد سلك هذا المسلك مجتهدا راغبا في توظيف معرفته الفنية وتوظيف قدرته الوصفية ليشكل بالصورة مشهدا يحاكي رسوم الفنانين إبداعا وروعة.

إن هذه اللوحة الراقصة لو تخيلناها رسما بريشة فنان ثم أضفنا إليها لمسات من الحركة والصوت لنطقت بجماليتها التي سعينا إلى استصفائها في هذا البحث. أليس الفن مقصدا كافيا به تكون المتعة والإطراب ؟ وبه تتحقق أدبية الكاتب وقيمته؟

الوظيفة الرمزية : تهدف اللوحة إلى الايحاء بدلالات شتى تأولها النقاد على معان مختلفة وقد أومأنا إلى بعضها، وهي في مجملها تتفق في اعتبار «البعث الأول» بمثابة «الولادة الثانية المجازية لأبي هريرة بعد أن انقذف فيه وعي المغامرة بمساعدة الصديق»(21).

وهذه الرمزية موصولة مباشرة بأطوار المغامرة الوجودية في حياة البطل غير أن اللوحة تنفتح على الرمز الإنساني عامة باعتبار الاشتراك في المفردات المؤسسة لها، فالفتى والفتاة زوج مفرد في صيغة الجمع إحالة على الإنسان عموما، وهذا من مقتضيات النزعة الوجودية والإنسانية في أدب المسعدي.

الوظيفة الاختزالية : تحقق اللوحة اختصار الكثير من الكلام فهي بديل عن التكرار والإطالة، ولقد تجلى ذلك في ما توصلنا إليه من أبعاد دلالية نطقت بها اللوحة دون طويل عناء وكثير قول. والإيجاز من البلاغة، وهو مسلك قطعه القدامى في إبداعهم وأقره المسعدي، إذ «العربية تكره التكرار والتحليل والإلحاح والتفهيم الثقيل» (22) وهو ما يقتضي توفر الكفاية التواصلية في المتقبل حتى يفهم ما لايقال، ويدرك المسكوت عنه إشارة لا عبارة.

الوظيفة الإيديولوجية: وجماعها دعوة إلى الحياة حركة وفعلا، وشوقا إلى الوجود ووجدا به حد الامتلاء، وفي ذلك رفض للجمود والاستقرار، ورغبة في الانكشاف سبيلا للاكتشاف، وحرصا على الاكتشاف مسلكا للكشف، وكلما بلغ الإنسان هذه المرتبة انفتحت له أبواب جديدة في الفعل تخرج به عن المألوف إلى مغامرة الحياة الجديدة.

إن هذه الوظائف جميعها تخرج عن دائرة المنطوق إلى المفهوم، وتشرّع رحلة في كيان النص ورحلة في كيان الكاتب ورحلة في كيان النفس البشرية.

الخاتــــــمـــة :

إن اللوحة الراقصة حين نفككها تكشف عن لوحات كامنة فيها أو مؤسسة لها، فهي صور شعرية من ماء ونار وهواء وتراب، طرفاها ذكر وأنثى، وعناصرها مزمار وكثيب، وألوانها مصدرها شمس وفجر، وحركاتها رقص وتثني موصول بانبعاث الشمس وصوت المزمار.

وسواء اعتبرناها مشهدا خارقا من مشاهد الخلق الأول أو مشهدا صوفيا أو مشهد انبعاث حضاري، فهي في كل الأحوال لوحة تشكيلية تتسرب منها رائحة التراث الأسطوري، بقدرما تتسرب من الماضي إلى حياتنا المعاصرة احتفاء بالجسد، وتوافقا مع فكرة الانبعاث الحضاري.

وجمالية الصورة في نهاية الأمر لا تستخلص إلا من ذلك التعدد في القراءة، ومهرجان الفنون الذي يتزاوج فيها دون تنافر أو تباين، لأن الوجود متناسق من جهة تقارب عناصره المختلفة ألوانا وأصواتا وحركة وألوانا.

غير أن السؤال الإشكالي الذي يظل عالقا في خاتمة التحليل إنما يتعلق بقدرة الصورة الفنية على الصمود بمثل هذه التعقيدات والرموز إلى جانب صورة مرئية معاصرة آثرت السهولة والوضوح وسرعة الانتشار؟

ولعل الإجابة تستدعي التحوّل من نقد الصورة إلى

خطاب الصورة تنظيرا وممارسة، لأن ثقافة الصورة المعاصرة تأبى مجرد الاحتماء بأدوات تقليدية في المقاربة إلى استخلاص مفاتيح جديدة، لا يزال النقد الأدبي مفرّطا فيها لصالح المقاربات السينمائية والملتميديا حيث أضحت الصورة مفردة من مفردات الإبداع ولغة العصر التي تكاد تهدد الصورة الفنية وجودا وانتشارا.

الهوامش والإحالات

1) سمير سرحان: كلمة أولى-مجلة فصول-مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب-عدد: 622-صيف خريف 2003-ص 9

2) حسن حنفي: عالم الأشياء أم عالم الصور؟ المرجع نفسه. ص 23.

3) فوزي الزمرلي: في شعرية حدّث أبو هريرة قال- موقع الواشنطوني.

4) فاطمة الأخضر: خصائص الأسلوب في أدب المسعدي- حنبعل للطباعة والنشر- ط1- ماي 2002.

5) محمود طرشونة: حديث البعث الأول- لوحة راقصة -الحياة الثقافية- تونس- عدد 50- سنة 1980- ص20.

6) محمود المسعدي: المسعدي يتحدث عن أدبه-الحياة الثقافية - السنة الثانية-جانفي-فيفري 1976-عدد5-ص3.

7) توفيق بكار: أوجاع الإفاقة على التاريخ العاصف- مقدمة حدث أبو هريرة قال-دار الجنوب للنشر -تونس-ط3-1989-ص20

8) محمد القاضي: حديث البعث الأول-ص20.

9) حسن حنفي: عالم الأشياء أم عالم الصور؟ص 26

10) عبد السلام المسدي: محمود المسعدي وإيقاع اللغة -ضمن محمود المسعدي بين الابداع والايقاع.- مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع-تونس-أكتوبر 1979. ص 36.

11) فاطمة الأخضر: خصائص الأسلوب في أدب المسعدي- ص 94.

12) محمود طرشونة: الكتابة عند المسعدي ومسألة الأجناس -ضمن في الابداع والايقاع -ص177.

13) فاطمة الأخضر: خصائص الأسلوب في أدب المسعدي- ص 104.

14) محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال-ص52.

15) فاطمة الأخضر: خصائص الأسلوب في أدب المسعدي- ص 103.

16) محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال-ص51.

17) محمود المسعدي: المسعدي يتحدث عن أدبه-الحياة الثقافية - السنة الثانية-مارس/ أفريل 1976-عدد6-ص3.

18) عبد السلام المسدي: محمود المسعدي وإيقاع اللغة -ص23.

19) انظر: عماد الزواري: الخصائص العلاجية للموسيقى الصوفية - الحياة الثقافية- تونس-فيفري 2010- عدد210-ص ص: 115- 120.

20). عبد السلام المسدي: محمود المسعدي وإيقاع اللغة -ضمن محمود المسعدي بين الابداع والايقاع. ص 28.

21). توفيق بكار: أوجاع الأفاقة على التاريخ العاصف- مقدمة حدث أبو هريرة قال- ص 22.

22). مصطفى الكيلاني: سؤال «النص الآخر» في أدب محمود المسعدي - رحاب المعرفة-تونس- السنة الخامسة -العدد 26-مارس أفريل 2002. ص51.

23). من حديث الأستاذ المسعدي إلى مجلة «الندوة» 1956. المرجع نفسه ص87.

أسئلة الوجود وهزيمة المعرفة في «حدّث أبو هريرة قال ...» لمحمود المسعدي

محمد الهادي بوقرة/ باحث، تونس

لعلنا متفقون أن الأدب العظيم هو ذلك الإبداع الذي يجدد طرح سؤال الوجود ويعيد تأسيس ثقافة الحقيقة عبر إعادة تأسيس كينونة إنسانية متكاملة. وفي ذلك تكمن دواعي مأساته وبواعث لذته. وهو ما تمثله واعتقده الأديب محمود المسعدي في كل ما أبدع من نصوص أدبية جعل عمقها المعاناة وإطارها المأساة وفق عبارته المشهورة وما توحي به من التزام ومن قدر زيزيفي محتوم: «الأدب مأساة أو لا يكون مأساة الإنسان يتردد بين الألوهية والحيوانية وتزف به في أودية الوجود عواصف آلام العجز والشعور بالعجز أمام نفسه». وفي إطار رؤيته لحقيقة الإبداع الأدبي وفعله في الوجود، تخير المسعدي مواضيع كتاباته وانتهج أسلوبا بكرا ترك فيه العنان لملكته اللغوية فنفخ من روحه القلقة ثورة تسعر لهيب أسئلتها في ألفاظه وعباراته التي خرجت من قاموس الحيرة والدهشة في مونولوق ذات لا تستكين إلى قناعة ولا تنتهي إلى يقين بل هي ثورة تنبعث من صميم الذات الحية الباحثة دائما عن كنهها وحقيقتها وتشكلها الكوني اللانهائي عبر كل تلك الشخصيات المختلفة والتي لا تعدو أن تكون أقنعة لتلك الذات الواحدة. إنّها ثورة الذات على الذات يكر باطنها على ظاهرها وظاهرها على باطنها بأسئلة ملحة مقلقة تحفر عميقا لاستجلاء مكامن الذات فيما هو حقيقتها الأنطولوجية وتمظهرها الكوني الإنساني. ذلك قول أبي هريرة: «وقلت: لم يبق إلا أن أطلب ذاتي مطلقا وماهيتي وأعرض عن المحمول واللاحق والعارض. وكذلك ذهبت ساعتي في ساعتي وعزمي في عزمي كالنور يأكل النور أو كالشمع يضيء فيحترق حتى لقد ظنت أن الناس لا يجدون لي أثرا إذ مت. وألح علي داعي الأوساع إلحاحا واقتضاني الصفاء» (172). ففي هذه البرية المترامية الأطراف يتحرك محمود المسعدي في سفر دائم مرتديا قناع أبي هريرة الذي يفتتح كل خطوة وكل التفاتة وكل وجهة ببيت أبي العتاهية:

«طلبت المستقر بكل أرض

فلم أرلي بأرض مستقرا»

كما تفتتح الصلاة بفاتحة القرآن وهو يبحث لنفسه عن مستقر تأكدت لديه استحالة العثور عليه والوصول إليه، وهذا هو محمود المسعدي وهذا هو أبو هريرة كل واحد منهما يتقمص الآخر فاني العصا وهو أكبر من الوجود بدنياه وأخراه معا: «خرج أبو هريرة مشرقا فضرب في الأرض زمنا ثم ردته علينا بعض قوافل الغرب كثير الغبار فانى العصا فسألناه في رحلته فابتسم

وقال : «لو كنتم عشتم في مستقبل الدهر لقرأتم ما سيكتبه ابن بطوطة من خرافات الصبيان. وكان يقول : لقد ماتت الجهات الست أو يقول : من ضاعت قبلته فليسر ولا يطلب شرقا ولا غربا. فكأنما ضاقت عنه الدنيا وفاض عنها أو وقع عليهما فأفناها) (ص 141).

يبدو المسعدي وأبو هريرة ذاتا واحدة تتحرك في مدى رؤيوي فكري واحد مبهم المعالم والملامح هو عين الذات في مشاهدها الإنسانية الكونية وحقيقتها الإلهية وهي في بحثها عن كنهها وعن ملامحها تبذل قصارى جهدها ولكن ليس لها من وسيلة إلى غايتها تلك إلا أن تكون هي الذات والموضوع والعلامة والدلالة والشاهد والمشهود في وحدة جامعة بين فردانية وجودها وكثرة شهودها حيث لا يتقدم نظرها ولا يتأخر عن تمظهراتها المختلفة المتكاثرة بحيث يكون الوجود قائما وكاملا ذاتا من حيث الوجود وصفات من حيث الشهود ويكون الشهود مظهر الوجود في كماله كما لو أن المشهد يخلق النظرة والنظرة تخلق المشهد لا ظنا ولا توهما ولكن محض حقيقة قائمة كلما تزايد وعيها بذاتها وتعاظم نور تجليها تزايدت حيرتها ودهشتها في غربة فريدة حيث أقصى ما يمكن أن يحدث به صاحب هذا الشأن نفسه هو وهم إرواء ظمئه إلى المعرفة اليقينية والوصول إلى الحقيقة المأمولة التي تبقى عنقاء مغرب. وهو ما عبرت عنه شخصية ريحانة التي إن هي إلا نفس أبي هريرة ونفس المسعدي : «قال أبو السعد سألت ريحانة : ما أغرب ما سمعت من أبي هريرة حينئذ ؟ فقالت : لم يكن يغرب وإنما كان كلامه بعيد المدى» (ص88).

في صحراء هذه الرؤية وفي عمى هذه الرؤيا كان محمود المسعدي يعيد إثارة سؤال الوجود الفرد ويبحث عن معنى للشهود المتعدد موقنا سلفا بأنه لا جواب على الإطلاق وإنما حسبه أن يجد في السؤال نبض حياة وسر وجود وآفاقا كونية رحبة، كل ذلك من خلال جدلية المستحيل والممكن اللذين يتنازعان الواقع الكوني والإنسان عبر المداوين الزمن والمكان في جدلية عبر عنها المسعدي بإيراد مقولة هولدرلين : «أتعلم على م حزنك؟ إنه ليس على شيء مفقود من زمن معين يمكنك أن تقول متى كان عندك ومتى ذهب. وإنما هو على شيء لا يزال حيا قائما فيك. هو عهد أسمى من عهدك الحاضر تطلبه، هو عالم أجمل من عالمك هذا».

بهذا وانطلاقا منه يتبين أن الإنسان، بل الأنا الكلية لا يستوطن كونه بل هو المنفي طوعا وكرها في طرفي الوجود الأزل والأبد اللذين يتنازعان فيه سر قيومية الوجود ونور الشهود فلا هو مفارق للوجود ولا هو ملتحم بالكونية بل هو في صراع دائم هو صراع الأنا الكلية فيما هو واجب وجودها وضيق مستحيلها ومطلق ممكنها.

من هذا الوجع الموصول والحيرة المتسعة والأسئلة المتشابكة في تكاثرها واختلافها يدعونا محمود المسعدي بلسان وأحوال أبي هريرة ، الذي يتحد تحت جلده وفي عباءته كل شخصيات هذا الأثر الابداعي ، فيدعونا إلى معاودة النفخ المرة بعد الأخرى في رماد كونيتنا وإذكاء لهب وجودك المقدس. ذلك توقيعه في التمهيد لكتابه «حدث أبو هريرة قال ...» : «هو دعوة إلى إحياء نارك فإن لم تحيها من رماد فقد مات وبطل همك به» ويقترح عليك في عبارته الماكرة حيث يقول : «فاعلم أنه ليس في نظري أطراف من جدة القديم» فهو بذلك يعيدك إلى الوعي بمنفاك الذي يسع الوجود الأوحد والكونية المتشتتة في تكاثرها وتباينها حيث سجنك هو حقيقتك أدركتها أم لم تدرك وحيث المعرفة لا تتعلق إلا بالأسرار ولا سر إلا وهو جوهرة من كنز القدم وما المستقبل والأبد إلا وعود وآمال إذا لم تجزم بها النفس لم يؤلمها عدم الوفاء بها وعدم إنجازها. والمتعة كل المتعة واللذة كل اللذة في فض بكارة الألغاز وإخراج أسرارها. ألا ترى أن المستقبل لا يثير فضولك بقدر ما تثيرك الرغبة في كشف مكنونات القديم الذي أنت لغزه الأكبر بل لغزه الجامع ؟. وأنك إذا رأيت لشجرة ذاتك ثمرة راودتك الطمأنينة ولو ردحا قصيرا. وفي الحديث الشريف ما يؤيد ذلك كقوله عليه الصلاة والسلام : «من عرف نفسه فقد عرف ربه». وأنت لا أسير حقيقتك

مكبل ومحكوم عليك بالإعدام مع تأجيل التنفيذ ولا يحررك إلا المعرفة ولو نسبيا. ولهذا ورد في الحديث الشريف: «الولد سر أبيه» وورد أيضا: «لا يؤدي ولد حق والده إلا أن يجده مملوكا فيعتقه».

«وحدث أبو هريرة قال...» ثمرة يانعة في شجرة ثقافتنا العربية الإسلامية بكل فروعها كتابا وسنة ومدونة صوفية وأدبية عامة. وهو ما يعطي هذا الأثر الإبداعي موقعا خاصا وفريدا في ثقافتنا خاصة وفي الثقافة العالمية عامة. «فحدث أبو هريرة قال...» يفتح أفقا جديدا ومسلكا إبداعيا متفردا بإزاء «حي بن يقظان» لابن طفيل و «رسالة الغفران» للمعري ومعراج السهروردي و «الكوميديا الإلهية لدانتي» و «هكذا تكلم زرادوتش» لنيتشة. وفي حديث إذاعي سمعت المسعدي يجيب على سؤال يتعلق بتأثره بوجودية سارتر وكامو معاصريهما قال: «إني تأثرت بما تأثروا به».

ولعل أبرز ما يبدو أن المسعدي قد أعاد طرحه في أثره المتميز هذا هو تلك الشطحات الصوفية لدى أقطاب مذهب وحدة الوجود من أمثال الحلاج القائل: «ما في الجبة إلا الله» وابن سبعين صاحب كتاب «بد العارف» وأبي يزيد البسطامي الذي ما تزال تتردد شطحاته: «سبحاني سبحاني ما أعظم شأني» والذي ذكره أحدهم بموقف الحساب فقال: «يثبت وجودي ثم يحاسبني» والشبلي. الذي سأله أحدهم عن حاله فأجابه: «مات الشبلي لا رحمه الله». . هؤلاء وأمثالهم الذين خرجوا من دنيا الأنعام الضالة وأعرضوا عن جنات نعيم الزخارف وفراديس الأنهار والظلال والقطائف وأقاموا بين فان وباق وجامع بين الحالين في جهنم المعرفة، في جحيم جمرها المعاني والأسرار اللطائف.

بهذا الوعي الدافع رأسا وقهرا إلى إعادة السؤال وإعادة تأسيس الكيان طوعا وكرها نرى أنه لا مناص من هذه الثورة التي تعتمل في صميم الذات الإنسانية وتنشر نور وجمر لهيبها المقدس في كل ما حولها ولا إرواء تعطشها إلى المعرفة الذي طوحت منه أرض القلوب كلما توهمت معرفة حسبتها ماء فتكشف لها عن سراب بقيعة الكون كله تحت شمس الوجود الملتهبة حتى إذا جاءه أحد لم يجده شيئا «ووجد الله عنده فوفاه حسابه» ولا أحسبه إلا حساب خسران وهزيمة مثقلا متحرقا بحيرة النبي الأعظم القائل: «اللهم زدني فيك تحيرا» وحيرة أصحابه الذين تتبعوا آخر قطرة من معسول شرابه من مثل أبي بكر القائل: «العجز عن الإدراك إدراك والبحث في ذات الله إشراك» وعمر بن الخطاب القائل في دعائه «اللهم إيمانا كإيمان العجائز» إلى من يلي الصحابة من تابعين وتابع تابعين ومؤمنين وحتى ملحدين توارثوا جمر السؤال في سقر الحيرة «وما أدراك ما سقر * لا تبقي ولا تذر * لواحة للبشر * عليها تسعة عشر» (المدثر 27 ـ 30). وفي الحديث «لقلب ابن آدم أشد تقلبا من القدر إذا استجمعت غليانا» وأيضا: «منهومان لا يشبعان طالب علم وطالب دنيا . . .»

ولعل السعادة كل السعادة في دوام السير إلى غاية لا تدرك استئناسا بما قاله المسعدي في السد على لسان غيلان: طولا تكون الطريق طريقا حتى تكون بلا نهاية ...» فلتطل ولتطب غربتكم في صحراء الأسئلة . . .

وظائف الأسطوريّ وأبعاده الفنيّة والدّلاليّة في «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى» لمحمود المسعدي

نزار حبّوبة/ باحث، تونس

مـدخـل :

عقد محمود المسعدي في «مولد النسيان وتأملات أخرى» محاورة طريفة مع جملة من العناصر الأسطوريّة المنتمية إلى أصول ثقافيّة مختلفة والقابلة لشتى ضروب التّصنيف. وقد استطاع من خلال الأساطير والمفردات الأسطوريّة المستعملة في سياقات مختلفة من تأملاته أن يؤدّي عديد الوظائف وأن ينتج دلالات تتجاوب ونظرته إلى الوجود عامّة وإلى الأدب خاصّة. وقد ارتأينا تصنيف الوظائف التي تنهض بها المادّة الأسطورية في الأثر إلى : وظيفة فنيّة وأخرى فلسفيّة وثالثة حضارية.

1. الوظيفة الفنيّة :

لم يكتف محمود المسعدي في «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى» بالمحافظة على جزئيّات المادّة الأسطوريّة في أصولها القديمة المتنوّعة، بل سعى إلى تطويرها حذفا وإضافة وتحويرا من أجل تطويعها لمقتضيات السّياق الأدبي للأثر ولمقاصده الفكريّة ولرؤيته للأدب عامّة(1) فقد تصرّف المسعدي في عناصر المادّة الأسطوريّة فأعمل فكره فيها وقرأها في ضوء حاضره وفي ضوء اتجاهه الأدبي والفكري. وحاول بالتّوازي، مع ذلك خلق عناصر أسطوريّة ناشئة من وحي فكره وخياله. ويمكن حصر تجلّيات الدّلالات الفنّيّة في بعدين: الأوّل تفكير في الموروث الأسطوري الإنساني عامّة والعربي الإسلامي خاصّة والثّاني المساهمة في خلق الأسطوريّ أو ما يضارعه شكلا و مضمونا.

1.1. تدبّر التّراث الأسطوريّ وأبعاده :

يزخر «مولد النسيان وتأمّلات أخرى» كما مرّ بنا سابقا، بمادّة أسطوريّة كثيفة ومتنوّعة. إلاّ أنّ غاية المسعدي من عرضها لا تكمن كما سبق أن ذكرنا في التّعريف بها أو في تزيين كتابه بالقصّ وبالمفردات الأسطوريّة، فتلك غاية أصحاب المعاجم والموسوعات المختصّة في مجال «الأسطوريّات»، بل تتمثّل، على وجه الخصوص، في مساءلة عناصر تلك المادّة وتقديم قراءة لها. فالأساطير والرّموز الأسطوريّة تحيل في ذاتها على مراجعها الأسطوريّة. بيد أنّ المسعدي يحمّلها في السّياق الّذي ترد فيه بدلالات إضافية مقصودة لا تخلو من مقاصد بعيدة. فقد استند المسعدي إلى أسطورة «برومثيوس»(2) في آخر التّأمّل الأوّل: «هيهات أن يطلق برومتي من أصفاده، يامدين»(3) ليشير على لسان «ليلى» إلى استحالة تخلّص الإنسان مطلقا من قيود العقل، وإلى استحالة تجاوز حدود المنزلة البشريّة، فالإنسان، في نظره، ووفق تأويل أسطورة برومثيوس اليونانيّة يجاهد من أجل البقاء والخلود. وتلك فلسفة إنسانيّة بحث المسعدي بواسطتها عن فكر إنساني من خلال طرح قضية الوجود.

لقد استطاع المسعدي أن يحوّل أصفاد «برومثيوس» من الدّلالة المرجعيّة (عقاب «زيوس» (*) Zeus له(3)) إلى الدّلالة الأدبيّة المتمثّلة في إنشداد الإنسان مطلقا إلى سلطة العقل. كما قرأ المسعدي في سياق التّأمّل الثّاني نفس الأسطورة في ضوء رمزيّة الشّرق. فانتهى إلى أنّ سكون الشرق وطمأنينته أو خلوده ليست صادرة عن جهد الصّراع والمقاتلة مثلما هو الحال مع «برومثيوس» الّذي حاول مغالبة قيوده، فتلك مجاهدة لا تخلو من تصنّع، وقصديّة، بل «هبة الوجود المطلق للحيّ الطّمأنينة والسّعة والرّوح»(4).

ويواصل المسعدي تعليقه على المادّة الأسطوريّة في «التأمّل الثّاني» «المسافر» حيث أبان عن اختلاف طمأنينة الشّرق عن طمأنينة «أبولون» في الأسطورة اليونانيّة(5). فإذا كانت طمأنينة «أبولون» ناشئة عن قوّته وشجاعته، فإنّ طمأنينة الشّرق صادرة عن «القرار الأعظم، قرار واجب الوجود»(6). إنّها طمأنينة وليدة سنّة كونيّة إلهيّة.

يعقد المسعدي من كلّ ما تقدّم مقارنة بين محتوى الأسطورة المرجعيّة والمضمون الّذي يحيل عليه الشّرق في نصّه. فكأنّه يبني سمات أسطوريّة للشّرق، وهي الإطلاق والسّكون وتجاوز الزّمن، على أنقاض أساطير مرجعيّة صريحة. إنّه يهدم صرحا أسطوريّا قديما و يؤسّس صرحا ذا طابع أسطوريّ ناشئ.

لقد تدبّر المسعدي المادّة الأسطوريّة الواردة في التّأمّلات الثّلاثة. فأعاد كتابة بعض الأساطير من خلال التّصرّف في بعض عناصرها أو في مضامينها ومقاصدها. وفي هذا السّياق تعامل المسعدي مع أسطورة الخلق والتّكوين تعاملا فنّيا. فحافظ على بنيتها الحدثيّة. وغيّر، في مقابل ذلك، بعض العناصر المتّصلة بالأطراف الحاضرة وبمدّة الخلق وبالأبعاد الرّمزيّة المتعلّقة بحدث الخلق مطلقا. فلئن مثّلت أسطورة الخلق لدى مختلف الثّقافات والشّعوب حدث التّأسيس الأوّل للحياة البشريّة، فإنّها بدت في نصّ «مولد النّسيان» مؤسّسة لحقيقة مناقضة هي حقيقة الموت، حقيقة شقاء الإنسان الأزليّ. وقد عبّر المسعدي عن هذه الحقيقة بأسلوب ساخر، استحال من خلاله المقدّس (الاله سلهوى) إلى مشهد يثير الضّحك والاستهزاء، «فسلهوى» إله ضعيف يتجسّد في شكل بشر، تتطاول عليه الأرض: «وإنّما أنت الجبان يفرّ من القتال، ويقول فرّمني، فأنا القاهر الغالب»(7) وتحتقره، فلا تقيم لقداسته وزنا ولا منزلة: «ثمّ انفجرت، فغشّت على سلهوى نتنا»(8).

بالإضافة إلى ذلك، عمل المسعدي على تغيير محتوى أسطورة الخلق و هبوط آدم وحوّاء إلى الأرض من أجل الاستجابة لمقصده العامّ المتمثّل في إثبات حقيقة مأساة الإنسان التي تبدأ مع الوجود وأزليّة الموت، وعجز الإنسان عن الخلود لا يعزى في الأسطورة الأدبيّة الواردة في التّأمّل الأوّل إلى عصيان أمر الإله واتباع هوى الشّيطان، بل إلى ثقل «صورة النّور بما فيها من طين»(9). فكأنّ الإله «سلهوى» هو المسؤول عن هبوط آدم وحوّاء إلى الأرض: وتظهر من هنا الصّورة السّاخرة «للخالق الغبيّ» الّذي لا يعلم ما يفعل. كما يظهر أيضا البعد الفنّي. من إيراد أسطورة الخلق في نصّ «مولد النّسيان»، فقد انفتح التّأمّل الأوّل من خلال قصّة الخلق على الهزل قصد إمتاع القارئ وتقريب العالم المفارق منه.

وهكذا يتّضح لنا أنّ محاكاة المسعدي لبعض عناصر المادّة الأسطوريّة محاكاة ساخرة تنهض على الانطلاق من المرجع أو الأصل لتقرأه في ضوء السّياق الأدبي للأثر وفي ضوء السّياق الفكري لصاحبه.

2.1. خلق الأسطوريّ.

استند محمود المسعدي -كما مرّ بنا سابقا- إلى تراث أسطوريّ متعدّد الأصول والأنواع في «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى». فقد انطلق من قصص ورموز أسطوريّة، فحاكى بنيتها ومحتواها من جهة، وغيّر بعض عناصرها تطويعا للسّياق الأدبي ولمقاصده الفكريّة من جهة أخرى. إلاّ أنّه انطلق من التّراث الأسطوري الإنسانيّ ليبني أساطير أدبيّة ورموزا أسطوريّة أو ذات طابع أسطوري. من ذلك مثلا أنّه استعمل نماذج أسطوريّة قديمة كالبحث عن الخلود أو العود الأبدي منوالا ينسج عليه أساطير يبحث أبطالها عن عين الحياة، وعن السّكون الأبديّ وعن طهارة الأعماق الأبديّة. فأبطال المسعدي في تأمّلاته الثّلاثة (مدين والمسافر والسندباد)، قد تحيل، في مستوى رمزيتها، على أبطال أسطوريّين بحثوا عن الخلود من زوايا مختلفة كذي «القرنين» الباحث عن عين الحياة و«كجلجامش» الباحث عن نبات الحياة.

لقد قطع كلّ بطل من أبطال التّأمّلات رحلة رمزيّة في المكان والزّمان، وصادف أهوالا وانتابه توتّر، واطّلع على عالم سماويّ مطلق لا يسوده الزّمان الخطيّ العاديّ. فتجاوز بذلك المنزلة البشريّة، وارتقى صعدا إلى أفق مقدّس مفارق وليد اللاّنهاية والإطلاق تتجلّى فيه الإلهة والأرواح. إلاّ أنّ كلّ بطل يعود من حيث بدأ. فرحلة أبطال المسعدي –مثلها مثل رحلة أبطال الأساطير الباحثين عن الخلود– دائريّة البناء.

لقد اتضح لنا – بعد دراسة القصص الأسطوريّة الأصليّة التي تحمل على أسطورة البحث عن الخلود وبين الأساطير الأدبيّة النّاشئة عن منوالها – أنّ محمود المسعدي اتّخذ الأساطير المرجعيّة المتعلّقة بالبحث عن الخلود منوالا ينسج عليه أساطيره الأدبيّة الشّخصيّة، فقد استند إلى بنية قصصيّة أسطوريّة قديمة ليبني أساطير جديدة من وحي فكره وخياله. وبذلك لا يستدعي صاحب التّأمّلات الثّلاثة التّراث الأسطوريّ فحسب، بل يحاوره ويضيف إليه. فكأنّ النّصّ الأدبي عنده مجال إبداعي ينشئ فيه الأديب قصصا تضارع من حيث الشّكل والمضمون، القصص الأسطوريّة. فهل اكتفى المسعدي بخلق الأساطير أم تعدّاها إلى خلق الرّموز الأسطوريّة المتنوّعة ؟

لم يكتف المسعدي في التّأمّلات بخلق أساطيره الشّخصيّة بل خلق أيضا رموزا ذات طبيعة أسطوريّة تتعلّق بأسماء الأعلام وبالقوى اللاّمنظورة وبالمكان وبالأشياء. فالنّاظر في التّأمّلات يشدّه غلبة الطّابع الماورائيّ المقدّس المحيل على عالم مفارق للعالم العاديّ البشريّ. وهذا ما يجعل بعض المفردات اللّغويّة تخرج عن دلالتها المباشرة لتفيد دلالة رمزيّة عميقة تقطع مع العادي، وتفيد معاني أسطوريّة، فتسمية أبطال المسعدي ليست دالة على بشر عاديين بل على مخلوقات طالقة من حدود الزّمان والتّاريخ، وينطبق هذا القول على كلّ من «مدين» و«رنجهاد» و«المسافر» و«السّندباد»(10).

كما ينفتح نصّ المسعدي على عالم الآلهة والقوى اللاّمرئيّة فنلمح في التّأمّل الأوّل حضور الآلهة «سلهوى». فقد بدا «سلهوى» خالق العالم والإنسان ويسكن فضاء غريبا مقدّسا لا يقربه بشر ولا يمسّه فعل الزّمن.

2.الوظيفة الفلسفيّة :

تمثّل الوظيفة الفلسفيّة محصّلة التّفاعل بين المادّة الأسطوريّة والسّياق الأدبي في تأمّلات المسعدي. وللاهتمام بها مسوّغان : مسوّغ خارجي وآخر داخليّ.

أمّا المسوّغ الخارجيّ فيتمثّل في كون الأسطوريّ –قصصا أو رموزا– اضطلع لدى الشّعوب القديمة والحديثة بوظائف شتّى. فهو، عندهم، الدّين والأخلاق والفلسفة والأدب. واستطاع الإنسان من خلاله أن يستوعب تناقضات الوجود وأن يعبّر من خلاله عن القضايا الّتي تؤرّقه كالحياة والموت وعلاقته بالآلهة وبالقوى اللاّمنظورة.

ويتمثّل المسوّغ الدّاخلي للاهتمام بالدّلالات الفكريّة في «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى» في اندراج هذا الأثر مثل سائر آثار المسعدي الأخرى ضمن التّأمّلات. فالكتاب مثلما ذكر صاحبه عبارة عن:«تأمّلات ثلاث [كذا في الأصل] اختلفت في اللّون والصّيغة وجمعت بينها وحدة المعدن فالنّسب»(11). وبذلك يكون الأثر حاملا لرؤية فلسفيّة تتعلّق بالكون وبالإنسان. وتتجلّى من خلال مسيرة الأبطال وقصصهم الوجوديّة.

لقد ارتأينا تصنيف الدّلالات الفكريّة الّتي أفرزتها المادّة الأسطوريّة الحاضرة في ثنايا التّأمّلات إلى دلالة تتصّل بطرح قضيّة الوجود أو الكيان ودلالة يتولّى المسعدي من خلالها تقديم قضيّة المعرفة من وجهة نظر فلسفيّة.

فما منزلة الإنسان في الكون من خلال التأمّلات الثّلاثة؟

1.2. منزلة الإنسان في الكون :

يطرح محمود المسعدي في «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى» قضيّة الوجود والكيان. وقد بدا الإنسان ممثّلا في أبطال الكاتب (مدين والمسافر و السندباد) مراوحا بين الخضوع إلى سنّة الزّمن الخطّي المفضي إلى الموت، وبين التّوق إلى زمن دوريّ نهايته هي بداية حياة جديدة، وهو زمن أبديّ يقود إلى الخلود. ولقد وعى أبطال المسعدي –ولا سيّما في التّأمّل الأوّل– بالزّمن وعيا مأساويّا حادّا. فاقتنع مدين بأنّ الزّمن يمارس عليه، وعلى الإنسان مطلقا، فاعلية قهريّة. فيقضي بفعل حركيّته الّتي تفني الإنسان وتبيده على الأحلام والأماني، وتفرّق بين الأرواح والأجساد. وهذا ما

حصل فعلا مع «مدين» و«أسماء» إذ سلبهما أحلامهما وقتل الفجر في نفسيهما. وفعل الذّكرى أمارة عجز ودليل فناء. وقد عبّر «مدين» عن حقيقة الزّمن بقوله: «وليس أشدّ من الزّمان يسخر منك وأن تموت وتبقى حيّا وأن تهمس السّاعات إليك في كلّ لحظة أنا التّضليل والخدعة... ولقد دلست عليّ الدّنيا من سنّ العشرين يا ليلى»(12) ولمّا تيقّن مدين من ارتباط الزّمن بالفناء أعلن نقمته عليه. وأصرّ على ضرورة تحدّيه وإيقاف حركته: «لا بدّ من كسر الزّمن أو تشويش دواليبه حتّى يختلط ويهذي كالسّكران طوعا وكرها»(13). وقد مثّل تحدّي الزّمن ومصارعته من أجل الحياة الأبديّة منطلقا لخروج مدين من حدود المنزلة البشريّة إلى منزلة أخرى مفارقة تذكّرنا بصفات بعض أبطال الأساطير القديمة.

بدأت مسيرة «مدين» الوجوديّة من لحظة وعي مأساويّة بالزّمن. فقام بعدها بالعروج إلى عالم الغاب لتتأكّد قناعته بضرورة مناصرة الحياة ومصارعة الموت ممثّلا في الزّمان بعد أن اطّلع على عالم الأموات وعلى صراع الأرواح مع الزّمن. فأصرّ على «حذف الزّمن مقوّما للحياة»(14) ليطمئنّ كيانه. فقد حصر همّه كلّه في مطاردة عدوّه الموت، وجعل: «كلّ مريض وكلّ مرض سببا إلى ذلك»(15).

إنّ صراع مدين مع الزّمن والموت وجه من وجوه صراع الإنسان مطلقا مع القوى اللاّمنظورة الّتي تتحكّم في مصيره ووجوده، وتجعل كيانه مشروعا غير مكتمل بفعل ضرورة الفناء والموت. فالصّراع مع الزّمن قضيّة كليّة تؤكّد حقيقة عجز الإنسان أمام القدر وأمام المصير. ولئن بدت مسألة جوهريّة في التّراث الأسطوريّ، فإنّها تغدو في التّأمّلات محور اهتمام الكاتب ومشغل الأبطال على اختلافهم.

إلاّ أنّ الوعي التّراجيدي بسلطة الزّمن وحركته قاد أبطال المسعدي في مولد «النّسيان وتأمّلات أخرى» إلى نشدان اللاّزمان أو المطلق باعتباره نفيا للحركة وللتبدّل وللفناء وعيشا في زمن دوريّ لا يُفني ولا يُفنَى. وقد عبّر الأبطال، كلّ بطريقته، عن هذا الأمل في الخلود ومعانقة الحياة الأبديّة. فاتّخذ «مدين» عقّار الخلود ليبلغ حياة سرمديّة. يقول: «إنّما أنا قاتل ظلاّ فزمانا وموتا فبالغ سرمدا وخلودا»(16). وطلب المسافر في التّأمّل الثّاني الطّمأنينة والسكون بعد أن سافر وأمعن في الحركة والجوس، وأسلم «السندباد» نفسه إلى: «ما وراء الحياة وإلى الطّهر»(17) بفعل الرّحلة البحريّة المطلقة الطّالقة من حدود الزّمان والتّاريخ.

إنّ طلب الخلود في الكتاب مطمح أبطال المسعدي ومنتهى أملهم في الوجود. به يتحقّق الكيان الكامل، وبه وحده يتجاوز الإنسان مهزلة الصّراع بينه وبين القوى الغيبيّة.

يتّضح ممّا سبق أنّ المسعدي تناول في «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى» قضايا فكريّة فلسفيّة تتّصل بوضعيّة الإنسان عامّة في الكون، وبسعيه إلى تحقيق كيانه وسط أطراف أخرى تفوقه قدرة وفاعليّة. فقد انفتح المسعدي في كتابه باعتماد التراث الأسطوري على مسائل أرّقت الإنسان ولا تزال تؤرّقه كالموت والخلود. وولّد منها المسعدي دلالة فلسفيّة عميقة إذ طرح من خلالها قضيّة تراوح الوجود والكيان بين النّقص والاكتمال وبين حدود القدرة ومطلق الإرادة.

2.2. سبل المعرفة الكاملة:

طرح محمود المسعدي من خلال حضور المادّة الأسطوريّة المتنوّعة مسألة المعرفة. فمسيرة أبطاله متراوحة بين الاعتداد الكلّي بسلطان العقل وتأليهه، وبين الاصطدام بحقيقة محدوديّته، وبضرورة البحث عن معرفة جديدة غير مألوفة. فقد نزل «مدين» في سياق التّأمّل الأوّل «أرضا مسترخية لخناء»(18) تنعدم فيها مظاهر الحياة والنّماء والحضارة، ويغلب عليها الذّل والفقر، وتسيطر على أهلها الخاضعين ساحرة غريبة الشأن، يظنّ أهل البلاد أنّها تحيي وتميت، وتنطق بالحكمة الإلهيّة. فقدّسوها وأسلموا إليها أمرهم. لكنّه عزم على أن يغيّر صورة هذا المكان الموحش البدائيّ الّذي يتأثّر أهله بالطّبيعة ولا يؤثرون فيها، يتقبّلون الموت على أنّه ظاهرة يوميّة. اتّخذ «مدين» من العلم ممثّلا في الطّبّ وسيلة مقاومة. فأرسى مارستانا يداوي فيه مرضاه. وينقذهم من براثن العلل و«رنجهاد» السّاحرة. فقد ناصب «رنجهاد» العداء وقطع عنها أهل بلاد الموت، ودعاهم إلى الاعتداد بقدرة العلم والطّبّ على «محق الأمراض وإحياء الموتى»(19) بل ذهب مدين إلى أبعد من ذلك: فزعم أنّ الطّبّ قادر على صنع عقّار يضمن للإنسان الخلود. ومضى في مشروعه، فبان له سرّ تركيب الدّواء،

«فركّبه عقّارا يحنّط الجسد الحيّ، فيخلّده كالمومياء »(20) يعكس كلام مدين هذا إفراطا في الثّقة في الطبّ والعلم. فالطبّ يجعل الخلود - وهو من سمات الإله- مطلبا ممكن التّحقيق للبشر إذا توفّرت العزيمة، واشتدّ الإصرار. ويشي موقف البطل من العلم والطّبّ بطابع أسطوريّ. فمعلوم أنّ الأسطوريّ يتجلّى في شكل رؤى علمويّة، يصبح العلم بمقتضاها، حقيقة مطلقة تكفل للإنسان التّحكّم في ظواهر الكون ما خفي منها وما ظهر.

إلاّ أنّ مدين سرعان ما أيقن أنّ العلم عاجز عن تحقيق الخلود. فالدّواء يخفّف العلّة ولا يقضي عليها كلّيا. لذلك كره أن: «يرقع المرّضون حياتي ويرموا صحّتي بدوائي. وإنّي لأهمّ بالدّواء أن أشربه. فإذا هازئ يهزأ من عجزي، وصوت يردّد على سمعي: ترى أتكون الحياة كاملة كالموت؟ أم لا تكون إلاّ من الناقص المختلّ. يرقع ويُرَمّ رقعا وربّما حتّى أكاد أجنّ»(21). بعد أن فشلت محاولة البحث عن المعرفة من جهة العلم والطبّ، غيّر مدين وجهته صوب السحر والمعرفة اللاّعقليّة. فصحب «رنجهاد» الساحرة طلبا لسرّ الخلود. إذ هي «تسمعك همس الغاب وسرّ الأشجار والمياه»(22) وتحالف معها من أجل تركيب دواء الخلود وتحقيق النسيان الأبديّ رغم معارضة «ليلى» ومعاداته السابقة لغير المعرفة العلميّة.

لقد تعلّق مدين بالسّحر شأنه شأن شهريار الحكيم في مسرحيّة شهرزاد(23)، فلم يحقّق له نصرا على الموت. فركّب العقّار وما تحقّق له الخلود المزعوم. فإذا الموت مصير «مدين» مثلما هو مصير جميع البشر على حدّ السّواء.

إلاّ أنّ المسعدي تجاوز في التّأمّلين الآخرين «المسافر» و«السندباد والطهارة» محدوديّة العلم والسّحر. فقد طلب أبطاله المعرفة من جهة «البصيرة المبصرة القاسية على كلّ غموض وظلام القافية أثر كلّ خافية وإبهام»(24) إذ تجاوزوا الزّمن وطلبوا المطلق واللاّزمان واللاّمعقول. فالمسافر يتوق إلى الإطلاق من حدود الزّمان كالشّرق اللاّحق بالسّماء والساكن كالرّخام. لقد تجاوز المسافر والسندباد الحركة الحسّيّة الحاصلة في مجرى الواقع والتّاريخ ونشدوا السّكون والطّمأنينة والطّهارة الأبديّة. وهي جميعا «القرار الأعظم: قرار واجب الوجود، قرار الكون وادعا إلى سننه في اكتفاء ورضى»(25).

إنّ السّكون عند المسافر والطّهارة عند المسعدي وسيلتان لتحقيق المعرفة الّتي لا يتسرّب إليها الشكّ مهما بدا فعل الزّمن عاتيا مدمّرا. فالمعرفة المنشودة عندهما طالقة من حدود الزّمان ومن حدود النّسبيّة.

يتبيّن ممّا سبق أنّ سبل المعرفة عند أبطال المسعدي تتراوح بين الاعتداد بأسطورة العلمويّة متمثّلة في قدرة الطّبّ على صنع دواء الخلود، وبين التّعلّق بالقوى المفارقة كالسّحر لتحقيق المستحيل وبين طلب المطلق. ويذكّرنا اعتماد المسعدي هذه السبل في أدبه بجملة الخصائص الّتي ينبني عليها الخطاب الأسطوريّ عامّة كمفاهيم الحقيقة واللاّزمان...

3. الوظيفة الحضاريّة :

لئن استدعى المسعدي في «مولد النسيان وتأمّلات أخرى» أساطير التّراث ورموزه، فإنّه تجاوز مثلما سبق أن ذكرنا مجرّد النّقل الحرفي إلى تطويع المادّة التّراثيّة لمقتضيات السّياق الأدبي فأكسبها دلالات متعدّدة تستجيب لفكره ولرؤيته الأدبيّة. ويمكن حصرها في جانبين: يتعلّق الجانب الأوّل بالتّعبير عن مشاغل عصره وبيئته والكشف عن سعي المسعدي إلى إثبات الهويّة الثّقافيّة العربيّة أمام التّحدّيات الخارجيّة الّتي تمثّلها الثّقافات الوافدة مع الاستعمار وأمام التّحدّيات الدّاخليّة المتمثّلة في وضع الثّقافة العربيّة عصر تأليف الكتاب (26).

1.3. المسعدي وعصره :

حاول محمود المسعدي من خلال اعتماده العناصر الأسطوريّة المتنوّعة أنّ يصوّر مشاغل عصره تصويرا فنّيا لا يخلو من دلالة. فالتراث الأسطوريّ الحاضر في تأمّلات الكتاب متراوح، شأن عصر المسعدي -بين التّعبير عن الموجود والتّعبير عن المنشود. ولقد عبّر الكاتب عن هذه الفكرة في سياق الكتاب باعتماد أسطورة «بروميثوس» اليونانيّة: «هيهات أن يطلق برومتي من أصفاده يامدين»(27). فالمجتمع العربي عموما والمجتمع التّونسي، على وجه الخصوص، مكبّل وقتها بأغلال الاستعمار والتّبعيّة، ويخوض صراعا مريرا ضدّ الآخر وضدّ نفسه. ونجد في تأمّلات الأثر وفصوله ما يشي بفكرة الصّراع هذه.

فمدين في إطار التّأمّل الأوّل - وهو طبيب عالم- يجاهد من أجل إثبات قيمة العلم وجدواها أمام سلطة السّحر الّتي يمثّلها حضور «رنجهاد» السّاحرة وأمام خنوع أهل بلاد الموت واستسلامهم للعلّة وللمرض ولقدر «رنجهاد» المحتوم وللموت عدوّ «مدين» اللّدود.

لقد قاتل مدين الموت وناصر الحياة من أجل تحقيق «مشروعه» أو طموحه المتمثّل في نفي الزّمن وإبادة الحركة وتحويل صورة فضاء بلاد الموت إلى فضاء يحلو فيه العيش ويطيب ويستديم. إنّه يودّ بعث الحياة من جديد في نفسه وفي الفضاء وفي غيره.

ولا شكّ أنّ التّأمّل الأوّل مثله مثل التّأمّلين الآخرين يمكن أن يحمل على أسطورة الموت والانبعاث. ذلك أنّ عناصر هذه الأسطورة حاضرة في الأثر، ويظهر ذلك في الحوار الّذي يعقده الكاتب -كلّ مرّة- بين «مدين» رمز المادّة و«أسماء» ظلّه رمز الرّوح(28). فقد عبّر المسعدي من خلال الحوار عن رغبة الطّرفين في تحقيق الإتّحاد والوحدة في عالم مفارق منشود يقول مدين لأسماء: «ألا تقربين أحدّثك عن مستقبلنا الماضي»(29).

إنّ انفتاح أبطال المسعدي على المستقبل المنشود يكشف عن رغبتهم في تجاوز مظاهر العجز والانحطاط والتّقليد. فقد كره المسافر في «التّأمّل الثّاني» سكون الشّرق وتاق إلى الحركة والجوس، وضجر السندباد من أعمال البشر المدنّسة، وطلب وجودا آخر عبّر عنه رمزيّا بفعل الإبحار: «إلى ما وراء الحياة إلى الطّهر»(30). ويتجلّى هذا التّوق إلى المنشود وتجاوز الوجود المنحطّ والمتأزّم في التّقابل ما بين الفضاءات. فأبطال المسعدي ينشدون الخروج من أطر مدنّسة منحطّة إلى أطر أخرى مقدّسة منشودة تحيل على حياة أخرى مثاليّة. فالتّأمّل الأوّل قائم على مفارقة بين ضجر «مدين» من البيت والمارستان وانشداده القويّ إلى الغاب وما يكتنفه من مظاهر الغرابة والعجيب. في حين يقطع السندباد في التّأمّل الثالث مع الأرض رمز «الدّنس والعار»، ويطلب الإبحار رمز طهارة الأعماق.

إنّ العالم المنشود الّذي يتوق إليه أبطال المسعدي يشكّل في جانب منه - وإذا ما تأوّلناه رمزيّا- حلم التّقدّم والتّطوّر الّذي سعى إليه المثقّف العربي عامّة والمسعدي خاصّة من خلال طرح سؤال النّهضة: الشهير: كيف السّبيل إلى تقدّم العرب؟ فقد تولّى محمود المسعدي طرح هذا السّؤال ضمن أفق إنسانيّ شامل. فجعل قضيّة «مدين» و«المسافر» و«السّندباد» منفتحة على كلّ أشكال الصّراع الّتي يخوضها الإنسان في مطلق التّاريخ من أجل «تأصيل كيانه» وتحقيق أحلامه وإعادة ملحمة الخلق المقدّسة في زمن حديث وفي فضاءات حديثة.

2.3. الهويّة الثّقافيّة وإشكاليّة الأصالة.

تتميّز المادّة الأسطوريّة في «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى» بالتّنوّع إذ ترجع إلى أصول ثقافيّة عديدة. فتنتسب بعض عناصرها إلى تراث عربي قديم، ويعود بعضها الآخر إلى تراث يونانيّ أو إنسانيّ شامل. فقد ألغى المسعدي في تأمّلاته الحدود ما بين الثّقافات من أجل كتابة نصّ جمع يحاور شتّى الثّقافات، فيستلهم منها عناصر تراثيّة أسطوريّة.

لقد استند الكاتب في التّأمّلات الثلاثة إلى تراث عربي لا يخلو من سمات أسطوريّة. فاستدعى منه أسماء أعلام تاريخيّة «كمدين» و«السّندباد» و«أسماء» و«ليلى». وحمّلها دلالات عميقة شاملة تتّصل بالإنسان في مطلق التّاريخ. إذ يعالج من خلال رمزيّة شخصيتي «مدين» و«السّندباد» قضيّة طموح الإنسان إلى تحقيق الخلود وتجاوز سلطة الزّمن وحتميّة الموت والفناء. فمسيرة «مدين»، على سبيل المثال، يمكن أن تذكّر القارئ على الصّعيد الرّمزي، بصراع الإنسان الأزليّ من أجل البقاء رغم المثبّطات والعوائق المرئيّة واللاّمرئيّة. وتصبح هذه الشّخصيّة، في وعي المسعدي الأديب المفكّر، قادرة على الانتساب إلى حقب تاريخيّة متباعدة، وإلى أشخاص يختلفون لغة وثقافة. وبذلك يضفي المسعدي على العناصر التراثيّة العربيّة القديمة أبعادا دلاليّة رمزيّة جديدة. ويجعل الهويّة الثّقافيّة قادرة على التّعبير عن هواجس الآخر مهما اختلف انتماؤه الثّقافي أو الجغرافيّ.

وتتشكّل هذه الهويّة الثّقافيّة من خلال اعتماد لغة قرآنيّة قديمة متماشية مع طموح أبطال المسعدي والإنسان عامّة إلى تحقيق الخلود والمطلق. وبذلك يكون المسعدي قد سعى جاهدا في أدبه إلى تحقيق ما عبّر عنه في مقالاته من قدرة

الثّقافة العربيّة عامّة على فرض مخزونها ومنجزاتها(31). إلاّ أنّه استطاع أن يتجاوز في «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى» التّراث العربي إلى تراث إنساني عامّ. فقد استند إلى مادّة أسطوريّة تشكل إرثا بشريّا مشتركا بين الشّعوب على اختلافها كأساطير الخلق والتّكوين والموت والانبعاث والعود الأبدي، وكالرّموز الأسطوريّة العامّة مثل الغاب والجبل والكهف والعين والبحر والنّبات المقدّس... فأضفى على نصّه تبعا لذلك أبعادا إنسانيّة. فقد انفتح الكاتب في «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى «على قضايا الإنسان الكبرى في مطلق التّاريخ كمصارعة الموت والزّمان وطلب الخلود والمطلق وتحدّي الآلهة، ورسم لنصّه كيانا أدبيّا يتراوح بين الواقع والمنشود وبين الدنيوي والمقدّس المفارق. ويصبح نصّ مولد النّسيان نصّا ذا بعد إنسانيّ وذا هويّة يمكن أن ينتسب إليها كلّ قارئ مهما اختلف الأفق التّاريخي أو الثّقافي الذي يصدر عنه.

لقد انطلق المسعدي في أثره السابق من مادّة أسطوريّة ذات هوّية عربيّة، وانتهى إلى خلق هويّة ثقافيّة إنسانيّة شاملة، فالمسعدي في «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى» مغرق في الأصالة والتّراث وناف لفكرة الاكتفاء به والانكفاء عليه. ذلك أنّ التّراث عنده منطلق وقادح للإضافة والتّوسيع. وذلك وجه من وجوه تعامله النّقدي مع التّراث الأسطوريّ في أدبه عامّة وفي مولد النّسيان خاصّة.

خـاتمة :

لقد وظّف المسعدي منتجات الفكر الأسطوري (أساطير ورموز أسطوريّة) ومقوّماته الرّمزيّة (كالقداسة والتعبير عن الحقيقة والعجيب والغريب والمتعالي) ليخرج أدبه عامّة ونصّ «مولد النّسيان...» خاصّة إخراجا فنيا طريفا يثير في القارئ دهشة فكريّة تحوّله من فضاء الحياة الدّنيويّة إلى ضرب من ضروب الحياة المفارقة، وليعبّر، على صعيد المضمون، عن قضايا كلية لا تاريخيّة أرّقت الإنسان في مطلق الزّمن والتاريخ. إنه يعتمد شكلا تراثيا قديما ليستحضره في لحظة تاريخيّة معاصرة، وليستند إليه إبّ-ان حدث الكتابة والإبداع، وليقرأه في ضوء قضايا عصره وقضايا الإنسان عامّة. فأضحى الأدب عنده فضاء يتساءل فيه مبدعه وقارئه في آن عن المنزلة البشريّة شأن التراجيديا اليونانيّة.

الهوامش والإحالات

1) : نقصد بذلك تعبير الأدب -عند المسعدي- عن تجربة الانسان أيّ إنسان في الكون والمجتمع. أُنظر لمزيد التّفصيل : ...تأصيلا لكيان. ص. 64.
2) : راجع تفاصيل أسطورته :
- Chevalier (J) et Gheerbrant (A) : Dictionnaire des symboles. Robert Laffont / Jupiter. 1982. P. 786
3) : «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى» . ص. 61. (×) : زيوس أوزفس Zeus الأوّل بين آلهة الهيكل الاغريقي وآخر أبناء ريا (Rhéa). يرمز إلى الروح والطّاقة العقليّة ويشبه بمغارة عميقة الغور والقرار لا يستطيع أحد بلوغها ويمثّل بيته بيت النار أو المعرفة. إلاّ أنّ برومثيوس سرق النار من بيت (زيوس) واحتال عليه وهبط بالنار رمز المعرفة إلى الأرض ليستضيء بها الناس : فعاقبه زيوس على صنيعه. أنظر تفاصيل ذلك: خليل أحمد خليل. معجم المصطلحات الأسطوريّة. دار الفكر اللبناني ط.1. 1996. ص. ص. 33، 77.
4) : راجع معجم الرّموز (الفرنسي). ص. 786. و ما بعدها.
5) : «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى». ص. 77.
6) يمثّل «أبولون» لدي اليونان إله النّور والضياء ويتميّز بالرّفعة والقوّة وشدّة البأس. أُنظر معجم الرّموز الفرنسي لصاحبه شفاليهChevalier و Gheerbrant . ص. 57.

7) : مولد النّسيان وتأمّلات أخرى. ص. 71.
8) : المصدر نفسه. ص. 54.
9): المصدر نفسه. ص. 54.×. تتواتر المحاكاة السّاحرة للإله في أدب المسعدي. إذ نجد لها صدى في سائر أعماله الأدبيّة. فقد عبّر في السّد عن سخريته من صاهبّاء ونبيّها إذ شبّهه بالطّبل أنظر السّد ص. 56.
10) : المصدر نفسه. ص.55.
11) : لمزيد التّفصيل : راجع الفصل السّابق . ص.
12) : مولد النّسيان وتأمّلات أخرى. ص. 5.
13) : المصدر نفسه. ص. 62.
14) : المصدر نفسه. ص. 32.
15) : المصدر نفسه. ص. 31.
16) : المصدر نفسه. ص. 40
17) : المصدر نفسه. ص. 63.
18) : المصدر نفسه. ص. 87.
19) : المصدر نفسه. ص. 11.
20) : المصدر نفسه. ص. 24.
21) : المصدر نفسه. ص. 64.
22) : المصدر نفسه. ص. 29.
23) : المصدر نفسه. ص. 28.
24) : طرح توفيق الحكيم في مسرحيته قضية المعرفة من خلال تعلّق «شهريار بشخصية الساحر الذي عمل على أن يطمئن البطل الحائر (شهريار ويفكّ أسرار شهرزاد اللّغز الغامض. فكان الفشل مآلهما أنظر مسرحيّة شهرزاد. ط 3. الدّار التّونسيّة للنّشر. 1983.
25) : المصدر نفسه. ص. 5.
26) : المصدر نفسه. ص. 71.
27) : «مولد النّسيان وتأمّلات أخرى». ص. 61.
28) : يمثّل الظّل L'ombre في الأساطير وفي معتقدات الشّعوب القديمة (سكان إفريقيا والصين) رمز الروح: إنه حسب شفاليه Chevalier و Gheerbrant : صورة الأشياء الزّائلة وغير الحقيقية والمتغيّرة (...) وهو الطبيعة الثانية للكائنات وللأشياء. ويرتبط عادة بالموت لدى الشعوب الإفريقيّة. أنظر :
Dictionnaire des symboles. Robert lafont . jupiter. 1982. P. P. 700. 702.
29) : المصدر نفسه. ص. 16
30) : المصدر نفسه. ص. 87.
31) : يرى محمود المسعدي في هذا الصدد أن للشرق كلمته الطّريفة التي ينبغي أن يقولها للغرب. ذلك أنّ ثقافته غنيّة برموزها وبقدرتها على الخلق والتّجدّد وإضافة قيم معنويّة روحيّة إلى الثقافة البشريّة عامّة أنظر في هذا الصدد: «... تأصيلا لكيان» . ص. ص. 149، 179. وما بعدهما.

أسئلة حــوار

بسمة البوعبيدي/ كاتبة، تونس

1 ـ قبل البداية : محمود طرشونة رجل متعدد: فهو سارد وباحث أكاديمي ومحقق للتراث ومترجم فأيهم أقرب إلى محمود طرشونة؟

ـ طُرح عليّ هذا السؤال مرّات عديدة وكان الجواب دوما واحدا: التعدّد الذي يبدو من تنوع مؤلّفاتي ليس تعدّدا حقيقيا إذ ركّزت جميع هذه الأنشطة على مجال وحيد هو السرد، إلاّ أن أوجه تناوله هي التي تختلف، فتارة تتخذ شكل الرواية أو القصة وطورا تكون نقدا أو ترجمة لهما، وفي مناسبات أخرى يقع التركيز على تحقيق نصوص سرديّة أو مقارنتها بشبيهاتها في آداب أجنبية. فكلّ ما نشرت من كتب إذن لم يخرج عن نطاق السرد تأليفا ونقدا وبحثا وترجمة وتحقيقا. وهذا من شأنه أن يعمّق الاهتمام بهذا المجال الوحيد فيتشبّع صاحبه بالكثير من تفاصيله وأسراره دون أن يقع في التشتّت والتشرذم.

هذا بصفة عامة، أمّا إذا شئت دليلا على ذلك فإنّك تجدينه في عناوين الكتب الخمسة عشر التي نشرتها إلى حدّ الآن والتي بلغ بعضها الثماني طبعات وبعضها الآخر خمسا، ومنها ما لم يتجاوز الطبعة الواحدة. فالروايات الثلاث (دنيا – المعجزة – والتمثال). سرد، والمجموعة القصصية (نوافذ) سرد، واطروحة دكتورا الدولة (الهامشيون في المقامات العربية وروايات الشطار الاسبانية) مدّونتها سرد، وترجمة رواية الطاهر بن جلون (صلاة الغائب) سرد، والتحقيق (مائة ليلة وليلة) سرد، والكتب النقدية (من أعلام الرواية في تونس – نقد الرواية النسائية- ألسنة السرد- الأدب المريد- مباحث في الأدب التونسي المعاصر، وغيرها) كلّها في مجال السرد.

أيها أقرب إلى نفسي؟ في الحقيقة ليس لأحدها سلطان خاص عليّ، فكما لا يفضّل الأب – أو الأمّ- أحد أبنائه أو بناته على غيره، كذلك لا أحابي بعضها، إن هي إلاّ ظروف وأحوال تفرض عليك اختيار هذا الشكل أو ذاك.

2 ـ فما الذي جاء بمحمود طرشونة إلى الكتابة والسرد تحديدا؟

ـ لقد رأيت دوْما أن الدّافع لكلّ نشاط ثقافي أو مهني أو غير ذلك مَلَكَة يَصدر عنها وتوجّه خياراته واهتماماته. فهناك من تحرّكه مَلَكَة التقنية وآخر مَلَكَة التجارة وآخر الفكر أو الشعر أو الفلسفة أو الرياضة وغيرها. ومن الناس من يَحظى بأكثر من مَلَكَة واحدة. فالمَلَكة ضروريّة ولكنها غير كافية. فلا بدّ أن يصحبها كَسْب وصَقل وإغناء وتهذيب.

وفيما يخصّني فقد رأيتُني منذ الطفولة ميّالا إلى كلّ ما يُمتّ إلى السرد بِصلة فركّزت عليه مُطالعاتي.

وسرعان ما تحوّلتُ من التقبّل السلبي إلى الإنتاج فشرعت في كتابة القصص منذ عهد التتلمذ في المعاهد الثانوية. وأيقنت أن السرد قدَري وعشقي ومستقبلي. ولم أشكّ لحظة في تمكّنه في نفسي فاتجهت إليه بكامل مهجتي لا أشرك به رياضة ولا علوما صحيحة ولا غيرها.

3 ـ يقول محمد الصالح بن عمر في تقديمه لكتاب «عالم محمود طرشونة الروائي والقصصي»: ... فإذا كان توفر الملكة الإبداعية وإتقان اللغة ومعرفة تقنيات السرد والقريض تؤهل المرء بديهيا لممارسة كتابة الأقصوصة وقول الشعر، فما هي بكافية لتجعل منه روائيا...» فهل تتفق معه في هذا الرأي؟ وهل ترى أن الكتابة القصصية هي تجربة تسبق الكتابة الروائية وأن تراكم الخبرات والتجارب بالضرورة يؤدي إلى النص الروائي مع الموهبة طبعا؟

ـ هذا القول – على طوله- مبتور. فقطعه عن سياقه بهذه الصورة يُوهم أنّه ينطبق على كتاباتي، في حين أضاف الناقد ما يخالف ذلك تماما إذ قال: « إنّما ثمة فرق جوهري بين "كاتب الرواية" "الذي يقوم بعمل تقني بحت قد يكون في حدّ ذاته جيّدا لغويّا وفنّيا- وما أكثر كتّاب الرواية عندنا !-و"الروائي" الذي يصدر عن فلسفة هي ثمرة تجربة عميقة في الحياة !» ثم صنفني ضمن الصنف الثاني ملحّا على "النضج الفني والقدرة على تقديم الجديد المفيد والرائق الشيّق والطريف المتميّز» (ص 9)؟

نعود بعد هذا التوضيح إلى سؤالك المتعلّق أساسا بالفرق بين شروط كتابة الأقصوصة وشروط كتابة الرواية. فالأولى في نظر الناقد تكتفي بتوفّر المَلكة وامتلاك الأدوات، بينما الثانية تقتضي زيادة على الشرطين المذكورين اكتساب تجارب وفلسفة في الحياة. يمكن أن نستعين هنا بالمقولة الصوفية الشهيرة «إذا اتّسعت الرؤيا ضاقت العبارة»ونطبقها على الأقصوصة والرواية. فالأولى كما هو معلوم تقتضي التركيز والاقتصاد في اللفظ وفي الأحداث وفي الشخصيات، وهي بذلك لا تنقل تجربة هامّة في الحياة، في حين عُرِفت الرواية بأنها فنّ التفاصيل وبالتالي فهي تصدر عن تجارب عميقة في الحياة ومعرفة الناس والمجتمعات والأفكار، وتعبّر عن نضج فكري وفنّي. إلاّ أنّها ليست مرحلة تعقب مرحلة كتابة الأقصوصة بالضرورة. فكاتب الرواية الذي بدأ بكتابة الأقصوصة لا شيء يمنعه من العودة إليها إذا اقتضى الموضوع وطبيعة الحدث والشخصية ذلك. فليس الأمر تحوّلا من مرحلة الأقصوصة إلى مرحلة الرواية بل هو اختيار الجنس الأدبي المناسب لما يعتزم الكاتب تبليغه. ولذلك ترى كبار الكتّاب يراوحون بين الفنّين إلى آخر حياتهم الأدبية.

4 ـ «أتحقق باللغة وفي اللغة» هكذا قال «بنفينست». فما هي العلاقة أو كيف هي العلاقة بينك وبين اللغة خصوصا أن البعض أكد أن رواياتك ارتقت لغتها إلى لغة شاعرية إيحائية؟

ـ لغة السرد الروائي معضلة كبيرة تجعل الكاتب في حيْرة من أمره. فهو يخشى دوْما الوقوع في لغة تقريريّة جافة لا تُضيف إلى لغة الصحافة والإدارة والتاريخ والعلوم الانسانية أمرا ذا بال، كما يخشى أن تحيد اللغة عن وظيفة الإبلاغ فيَتيه داخل «لغة الأدب»وما فيها من تصنّع وافتعال عقيمَيْن، وقد رأيت شخصيّا أن أتجنّب هذه وتلك وأن أتوخّى لغة الصدق الفني وما تزخر به من إيحاء وإيقاع هما من صفات الشعر لا محالة لكنّهما ضروريّان لتحقيق الذات «باللغة وفي اللغة» كما ذكرت. فاللغة كائن حيّ، لها تاريخ، كلّ مُفردة فيها مشحونة أبعادا وصورا لا حَدَّ لها. إنّما الذي يجني على اللغة وعلى الأدب عموما هو التصنّع والتكلّف وقد عَمَدَ إليهما «كتّاب»رأوا في السّجع وحوشيّ اللفظ مثلا دليلا على امتلاك ناصية اللغة فقتلوا الأدب واللغة معا كما قتلهما الانسياق إلى لغة تقريريّة جافّة يستسهل أصحابها كتابة القصة والرواية فينحرفون عن القصة والرواية.

5-يقول محمد الباردي في قراءة له لرواية «دنيا» تحت عنوان «دنيا الجريمة في غياب السلطة» ما معناه أن رواية «دنيا» تتنافذ بشكل أو بآخر مع روايتي (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ و (يحدث في مصر الآن)

ليوسف القعيد، على الأقل أنها جميعا تأخذ من الرواية البوليسية. فما مدى صحة هذه الملاحظة؟

ـ أسلوب الرواية البوليسية ليس حكرا على كاتب دون آخر. وتبنّي كاتب تونسي له- مثل فرج الحوار وغيره- لا يدلّ على تأثر بهذا الكاتب المشرقي أو ذاك. نحن ننهل مباشرة من الثقافة الغربيّة ونختار منها ما يتلاءم مع مواضيعنا وأساليبنا في الكتابة. ولا يدلّ ذلك على تأثر سلبي ومحاكاة، بل لا يخلو أيّ عمل اختار صنفا ما من الخطاب من الإضافة والتجاوز. والثابت أنْ لا أحد يكتب من عَدَم، فهناك تراكمات ثقافية عَبْر مختلف العصور والأمصار تُستَوْعَب وتُهضم وتخرج إلى الناس في حُلَل جديدة ومختلفة.

6 - أي ما يسّمى بالتناص الذي عرّفته جوليا كريستيفا بقولها: «هو ذلك التقاطع داخل نص، هو قول مأخوذ من نصوص أخرى» إلى أي حد استفدت من التناص في روايتي «المعجزة» و«التمثال»؟ وقد أشار إلى ذلك الناقد الجزائري محمد ساري في مقاله «الرواية المعاصرة في تونس» المعجزة «أنموذجا» بقوله: «وهذه الرواية أكثر من غيرها قابلة لأن تقرأ بالاعتماد على ظاهرة التناص...»؟

ـ يمكنك أن تضيفي تعريفا آخر للتناص ذكره نفس الناقد عن فيليب سولارس وهو أنه «كلّ نص يقع في مفترق نصوص عدّة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقدا وتعميقا». وهو الذي أراده الناقد الجزائري وبنى عليه نقده. فإذا خلا توظيف النصوص السابقة من «التكثيف والتعميق والنقد وإعادة القراءة فإنّه يتحوّل إلى اقتباس أو محاكاة سلبية غير مجدية، ثم إن التناص ليس منهجا في الكتابة أو طريقة في التعبير والتصوير مقصودة ومدبّرة، هو ما ترشح به النصوص الحاضرة من النصوص الغائبة المختزنة في ذاكرة الكاتب ووجدانه وثقافته. وهو عمل غير إرادي بل يفرض نفسه فرضا نتيجة استيعاب النصوص السابقة والتفاعل معها. فإذا تجاوز الحدّ اندرج في خانة أخرى من خانات الأدب المقارن ومستويات التأثر.

أمّا بخصوص حضوره في إحدى رواياتي أو كلّها فلستُ مؤهّلا للخوض فيه وتحليله، فذلك من عمل النّقاد والباحثين- وقد فعلوا وأجادوا- وما مثال محمد ساري ومقاربته لرواية «المعجزة» إلاّ دليل على ذلك.

7-أشار المنصف الجزار في دراسة له عن إحدى رواياتك إلى وجود تقاطع بين تجربتك وتجربة محمود المسعدي لوجود علاقة فكرية مردّها كتاباتك عن مؤلفات محمود المسعدي. فما رأيك؟

ـ التقاطع موجود، والعلاقة الفكرية موجودة، وكتاباتي عن المسعدي موجودة، ولكنني كلّما طرح عليّ مثل هذا السؤال أجيب بأننا نشترك في الاسم (محمود) ونختلف في اللقب، أي ننتمي إلى نفس الأسرة الأدبية التي قامت في القرن العشرين على ازدواجية اللغة والثقافة ونهلت من التراث العربي الإسلامي ومن عيون الحداثة الغربية. فمن الطبيعي أن نشترك في جملة من الاهتمامات والمناهج. ولكن التشابه يقف عند هذا الحدّ، فلكلّ منّا شخصيته وأسلوبه. فلم أفكّر قط في محاكاته كما فعل غيري وفشل فشلا ذريعا لأنه لم يعمل بقولة المسعدي نفسه: «كُنْ أَنْتَ».

8 ـ يقول فوزي الزمرلي في مقال له بعنوان «في دروب رواية دنيا»: « فأضحى صوت الراوي - أحيانا- رجعا لصدى اهتمامات الكاتب النقدية متغذيا بمرجعياته الفكرية» فإلى أي حد هذا صحيح؟ وإلى أي حد يمكن الفصل بين ذات الكاتب المبدعة وذاته الناقدة في عمل أدبي؟

ـ تلاحظين أن الناقد لم يعمّم بل قال «أحيانا». وما رآه صدى للاهتمامات النقدية قد جاء على لسان إحدى شخصيات الرواية. فكان ذلك نوعا من تأمّل الرواية في ذاتها. وقد صار هذا من صور التجريب الروائي اليوم. ومن الكتّاب من يبالغ في استعماله حتى ولو لم يكونوا نقّادا. والفصل «بين ذات الكاتب المبدعة وذاته الناقدة في عمل أدبي» ضروري في نظري ولكنّه مُضْنِ لا يقدر عليه إلاّ من تحمّل معاناة تغييب جزء من محصوله بكلّ قسوة. وقد ينجح في صَهْر ذاته الناقدة في صلب العمل

الإيداعي فلا يتفطن إليه إلاّ من انطلق من أفكار مسبقة ومعرفة عميقة باهتمامات الكاتب. لذلك لا نجد مثل هذه الملاحظات عند نقّاد رواياتي غير التونسيين لأنهم ينظرون في النصوص بصرف النظر عن اهتمامات أصحابها.

9 ـ حسب رأيك إلى متى سيظل التواصل الثقافي منعدما أو يكاد بين بلدان المغرب أو البلاد العربية ككل لولا التواصل الفردي والاجتهاد الفردي في المناسبات النادرة وحسب الصدف؟ وهل ترى - مثلا - لغة العصر الالكترونية كفيلة بحل مشكلة التواصل هذه أو على الأقل الحد منها؟

ـ عدم التواصل هذا عانينا منه الأَمَرَّيْن وحكم بالعزلة على المغرب العربي بالنسبة إلى المشرق، وعزلة كلّ من أقطار المغرب العربي بعضها عن بعض. الأولى كأنها ناتجة عن نوع من الاكتفاء الذاتي عند إخواننا في المشرق فلا يسعوْن إلى معرفة آداب غيرهم، إلا ما شاء ربّك، فضلا عن حواجز أخرى بنكية وديوانية يطول شرحها. أما الثانية فهي أيضا محكومة بحواجز تجاريّة مرتبطة بانقسامات سياسيّة حادّة. هل الوسائل الالكترونية كفيلة بالحدّ من مشكلة عدم التواصل هذا؟ ربّما، ولكنّه حلّ جزئي إذ لا بديل عن تنقّل الكِتاب والمجلّة والصحيفة وغيرها من الأوراق.

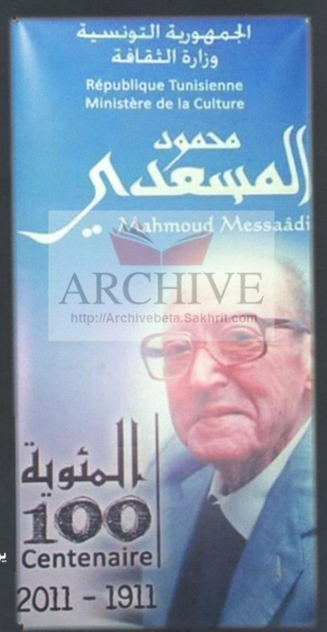
10 ـ ختاما على ما يشتغل محمود طرشونة الآن؟

ـ على الترجمة والسينما.

فقد انتهيت من تعريب أطروحتي «الهامشيون في المقامات العربية وروايات الشطار الاسبانية» ونشرها المركز الوطني للترجمة منذ أشهر قليلة، كما انتهيت من تعريب أطروحة المرحوم صالح المغيربي عن «أدب الرحلة في المغرب العربي والأندلس» وسينشرها بإذن الله المركز نفسه. وأنا الآن بصدد تعريب أطروحة ثالثة للزميل راضي دغفوس بعنوان «اليمن، منذ البدايات إلى نهاية العصر العبّاسي» لفائدة المركز الوطني للترجمة أيضا. فهذه الأعمال وغيرها كتبت بالفرنسية لأسباب موضوعية تتعلّق بظروف البحوث الجامعية في جامعتنا التي لم يكن يوجد فيها الإطار القانوني والأكاديمي اللازم، وقد أحببنا أن نعمّم فائدتها فنقلناها إلى العربية.

أمّا السينما فهي في علاقة بمائويّة محمود المسعدي إذ كتبت سيناريو لشريط وثائقي وتخييلي عن حياته وأعماله. وهذه المائوية هي أيضا من مشاغلي في الوقت الحاضر لكن الظرف الجديد قد عَطل إنجاز البرنامج الطموح الذي ضبطناه لها، ولعلّ الأسابيع القادمة تأتي بالجديد بخصوص إنجاز ذلك البرنامج إذا صحّ عزم وزارة الثقافة وأذنت بافتتاح المائويّة.

في مائوية الأديب محمود المسعدي، شهادات وفقرات متنوعة...



يونس سلطاني
كاتب، تونس



جانب من حضور المائوية بدار الثقافة

عاشت مدينة تازركة مسقط رأس الأديب الكبير محمود المسعدي يوم الجمعة 7 أكتوبر 2011 على وقع الانطلاق في الاحتفاء بمائوية الفقيد التي ستشمل تظاهراتها مختلف مناطق الجمهورية وستتواصل فعالياتها إلى موفى شهر جوان من سنة 2012.

وقد توافد عدد كبير من رجالات الثقافة والفن والأدب والأكادميين والإعلاميين لمواكبة هذا الحدث الذي اعتبروه تأسيسا لكيان جديد للشخصيّة التونسية خاصة أنه يأتي في ظل ما تعيشه تونس الثورة من تأسيس للذات البشرية في ظلّ الحرية والكرامة، ونجد في هذا الاحتفال تناغما بين أدب الفقيد وفكره الوجودي وصيرورة ثورة 14 جانفي 2011 القاطعة مع التهميش والاستكانة والداعية للانعتاق وتأصيل الذات الإنسانية.

بداية الاحتفال كانت بالإعلان رسميا عن تسمية دار الثقافة بتازركة باسم محمود المسعدي وفي ذلك دلالة على رغبة الجميع في تخليد اسم الفقيد والإحاطة بالمؤسسات الثقافية حتى تكون فضاءات تشجع على الايداع وتؤصل لأدب الأجلاّء من المبدعين.

تضمّن الافتتاح معرضا للآثار الأدبية لمحمود المسعدي وفي جانب آخر صور فوتوغرافية تختزل بعض مراحل حياة الفقيد الأدبية والسياسية.

اشتمل الحفل على لوحة مسرحية تناثرت فيها مشاهد أجساد لشخوص اعتقدنا أنها جامدة لكن جمودها كان لحين، فقد عادت إلى الحركة ومن ثمة إلى الحياة بعد لحظات، ولم تكن في استكانتها إلا تشخيصا للبعث والإرادة اللامتناهية عند الإنسان، وهي ترجمة لفكر

المسعدي الوجودي ونصوصه الداعية إلى التمسك بالحياة والتوق الدائم للحرية.

تمّ تركيز خيمة صنعت من أوراق الجرائد وتناثرت فيها لوحات لمقتطفات صحفية وأدبية من نصوص المسعدي على غرار آثاره «السد» و«مولد النسيان» و«حدث أبو هريرة قال» و«تأصيلا لكيان»، وهي أعمال مازالت إلى اليوم مجال اهتمام المولعين التونسيين والأجانب على حد سواء.

شمل حفل الافتتاح عرض -إلى جانب ما تقدّم- بصمات أخرى للفقيد بالصوت والصورة من خلال تسجيلات لبعض الأحاديث والروبورتاجات التي وثّقت للمسعدي.

أجمع الحاضرون أن الفقيد كان مسكونا بهاجس الثقافة والمعرفة باعتبار أن هذين العنصرين عند المسعدي هما الشريان المغذي لحياة الإنسان، وهما بذلك ضرورة حتمية لكل انتقال حضاري.

رغم انخراطه المبكر في السياسة إذ ساهم في العمل النقابي وتحمل مسؤولية التعليم في الحركة الوطنية ضد الاستعمار وتولى وزارة التربية القومية ثم وزارة الشؤون الثقافية ليرأس بعد ذلك مجلس النواب. . . لم تشغل الفقيد دواليب حياته السياسية عن منزعه الإبداعي فقد كان له نشاط مكثّف في منظمتي الألكسو واليونسكو وفي غيرهما من المنابر الثقافية والعلمية، ثم أشرف على مجلة «المباحث» ومن بعدها مجلة «الحياة الثقافية» فضلا على كونة ترك مؤلفات عدّة خاضت في مسألة المغامرة الوجودية وتأصيل الذات البشرية.

خصّص جانب هام من الافتتاح لتقديم برنامج الاحتفالات بالمائوية التي ستتواصل فعالياتها إلى موفى شهر جوان القادم بمختلف جهات الجمهورية وستتضمن حسب رئيس لجنة التنظيم الأستاذ محمود طرشونة :

ـ 335 نشاطا فكريا (محاضرات وندوات علمية) من أبرزها ندوة دولية حول المسعدي ومسيرته وإبداعاته التي



تسمية دار الثقافة بتازركة باسم محمود المسعدي



الأستاذ عز الدين باش شاوش وزير الثقافة يطّلع على محتوى معرض كتب الفقيد

ستنتظم ببيت الحكمة وسيحضرها باحثون أجانب من اليابان والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا والبرتغال وإسبانيا ومن بلدان عربية، فضلا عن تنظيم ندوة فكرية بمعهد العالم العربي بباريس.

ـ ندوة علمية متوأمة بين تونس وجمهورية مصر العربية وذلك بتنظيم ندوة في تونس بمناسبة مائوية الأديب نجيب محفوظ وندوة مماثلة عن الأديب المسعدي في مصر.

ـ اقتراح على وزارة التربية ينص على تخصيص بعض الدقائق في الأقسام للتعريف بالمسعدي وتنشيط ورشات في هذا الإطار في المعاهد الثانوية.

ـ طلب من القنوات الإعلامية أن تنظم ملتقيات لتبادل الآراء والنقاشات.

ـ طلب من المركز الوطني للترجمة أن يقوم بترجمة بعض أعمال المسعدي ووضعها على محامل رقمية وتوزيعها على نطاق واسع.

ـ 115 معرضا وثائقيا وفنيا بهدف مواكبة الفن التشكيلي لمسيرة الفقيد.

إلى جانب عروض ثقافية مختلفة (ورشات في المسرح والشعر..)

أما في ما يتعلّق بالنشر والتوثيق فتكفّلت لجنة التنظيم بإعادة طبع الأعمال الكاملة لمحمود المسعدي، وهي أعمال تم طبعها سنة 2003 في 4 مجلدات (3 باللغة العربية و1 باللغة الفرنسية) وقد نفدت بعد سنة واحدة من صدورها.

وبالتعاون مع مراكز النشر وخاصة المركز الجامعي

للنشر تم وضع خطة لإصدار جملة من الرسائل الجامعية والدراسات التي تناولت أدب الفقيد.

- العمل على جمع الأعداد الخاصة من مجلتي «المباحث» و«الحياة الثقافية» وإعادة نشرهما باعتبار إسهامات الفقيد في كليهما تأسيسا ومشاركة بالقلم.

- تكوين ما يُعرف بـ «مؤسسة محمود المسعدي للدراسات والبحوث».

- بعث متحف خاص بالفقيد تُجمع فيه مخطوطاته ووثائقه على غرار المتحف الخاص بالأديب طه حسين في مصر.

اقترحت اللجنة المنظمة على ديوان البريد طبع الكثير من الطوابع البريدية تُعرّف بالفقيد ويتم تداولها وتوزيعها.

- التماس من التلفزة الوطنية بأن تنجز ومضات إشهارية تحسيسية عن الفقيد.

- الإعداد لإجراء مناقصة لإخراج مسرحية « السد» وهو حلم الفقيد.

- إنجاز شريط وثائقي تخييلي يُجسم بعض المشاهد المقتبسة من أعمال الفقيد.

- اقتراح على التلفزة الوطنية بأن تُسجّل على أقراص مضغوطة الحصص التلفزية من برنامجي الأستاذ فرج شوشان «كتاب مفتوح» و«بلا حدود» باعتبارها حصصا تمثّل وثيقة هامة.

- إنجاز موقع إلكتروني تخزّن فيه أعمال الفقيد.

- إنجاز جدارية إلى جانب تمثال من البرنز ينصب أمام مدرسة الصادقية أو في مدينة الثقافة.



عرض مقتطفات من نصوص الفقيد تناثرت في خيمة صُنعت من أوراق الجرائد

- اقتراح تسمية اسم الفقيد على كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية 9 أفريل 1938 باعتباره مؤسسها.

- تسمية شارع 2 مارس 1934 الرابط بين كلية 9 أفريل ووزارة الثقافة وقصر الحكومة بالقصبة بإسم الفقيد.

- اقتراح اسم الفقيد لجائزة وطنية في السرد.

- إصدار عدد خاص بالراحل في مجلة الحياة الثقافية.

كان الافتتاح مشفوعا بتقديم شهادات لبعض الشخصيات الفكرية والأدبية التي كانت لها علاقة بالمحتفى به ونذكر منهم الأساتذة عبد القادر المهيري وإبراهيم العبيدي وفرج شوشان ومنجي الشملي وتوفيق بكار..، وكان من المفروض أن يحضر كذلك بعض الوجوه السياسية التي عايشت الفقيد وهم السادة أحمد بن صالح وفرج الشاذلي ومصطفى الفيلالي.

ونورد في هذا الإطار شهادات لبعض ممّن تقدّم ذكرهم من الأساتذة (بعض هذه الشهادات مختصرة لرداءة التسجيل الصوتي) علّها تُسهم في التأريخ والتوثيق لمسيرة الراحل:



لوحة مسرحية تجسد تشخيص البعث والإرادة



شهادة الأستاذ عبد القادر المهيري

«لم أعرف محمود المسعدي أستاذا في الصادقية، فلم أدرس بها، ولكنني عرفته عندما كنت طالبا بمعهد الدراسات العليا وشرعت ابتداء، من شهر أكتوبر 1952 في إعداد الإجازة في اللغة والآداب العربية بهذا المعهد.

وكما تعلمون أن هذا المعهد أنشأ إثر الحرب العالمية الثانية وكان فرعا من فروع جامعة السربون الفرنسية. وكان يضم مجموعة من الاختصاصات العلمية، وكان محمود المسعدي المُدرس الوحيد المنتمي لهذا المعهد بصفته مساعدا في مجالات العلوم الإنسانية والآداب بينما كان الأستاذ أحمد عبد السلام والأستاذ محمد عطية يُلقيان دروسا عربية أسبوعية لكن الدراسة مع المسعدي لم تدم طويلا لأنه إثر مقتل فرحات حشاد وما جدّ من حوادث المقاومة أُعتقل وأُبعد المسعدي واضطررنا للتعويل على أنفسنا في الدروس التي كان مكلفا بها وقاطعنا الأستاذ الذي عُيّن لتعويضه للتدريس وهو فرنسي من أصل تونسي يُدعى هادي روجي، لكن الفترة القصيرة التي تلقيت فيها دروس المسعدي فلم تتجاوز 3 أو 4 أشهر، كانت مؤثرة فيّ وأعتبر أنني مدين له فيما يتعلق خاصة بتوجيهي إلى الدراسات اللغوية.

إثر حصول تونس على الاستقلال الداخلي عيّن جلولي فارس وزير المعارف كما عيّن المسعدي رئيس مصلحة التعليم الثانوي، وشاءت الصدف أن تحصلت على الإجازة في شهر جوان 1955 وعُينت في معهد خزندار . كان المسعدي إلى جانب مسؤوليته هذه قد عيّن متفقدا عاما للتعليم في اللغة العربية وهذه الفرصة الثانية التي كانت لي به صلة باعتبار أنه قام بتفقدي بصفة

فجئية وكنت متهيبا من تلك الزيارة خاصة وأنني في ذلك اليوم اخترت نصّا لم يكن مدرجا في البرنامج. كنت أنتظر ما سيقوله لي ولكن المسعدي شكرني على ذلك لأنه اعتبر أنني اخترت نصّا قيّما.

لم تكن لي طيلة السنتين اللتين قضاهما المسعدي رئيسا على مصلحة التعليم الثانوي صلة خاصة إذا استثنينا طلبي في آخر السنة الدراسية 1956 – 1957 والمتعلق برخصة تفرغ لإعداد التبريز وقوبل طلبي بالرفض. وقد اشتهر المسعدي في تلك الفترة بذلك أنه كان لا يسمح لأي أستاذ أن يغادر التعليم الثانوي وله الحق في ذلك لأن الإطارات كانت قليلة.

عندما عُيّن المسعدي وزيرا للتربية القومية في شهر مارس 1958 وعُيّن في نفس الوقت الشاذلي القليبي مديرا للإذاعة، أحدث ذلك مشكلة في التدريس في دار المعلمين العليا لأن الشاذلي القليبي كان يعمل مدرسا كامل الوقت في هذه الدار والمسعدي كان يقوم بدروس عرضية فلم يجدوا من يعوض في بعض الدروس في نطاق اللغويات. دعاني المسعدي وفرض عليّ أن أقوم ببعض الدروس في إطار اللغويات، ولا أخفي عنكم أنني اغتنمت الفرصة واشترطت عليه أن يُصرّح سبيلي في آخر السنة ويُمكّنني من سنة تفرغ، فوعد ووفى بوعده.

عند إصلاح التعليم أشير إلى أنني إثر العودة من باريس ورجوعي إلى التعليم الثانوي بمعهد نهج الباشا عيّنني (الوزارة) محمود المسعدي في هذه المدرسة بدون رغبة منّي ورغم احتجاجي على ذلك. في تلك الفترة جالست المسعدي فيما يُعرف باللجان المتناصفة وهي تنظر في ترقية الأساتذة وفي تأديبهم وتنظر خاصة في إعداد قائمة كفاءة لمديري التعليم الثانوي وتلك عادة أرساها المسعدي ويا ليتها تواصلت فيما بعد. كان المسعدي هو الذي يرأسها بنفسه وكان النقاش فيها صريحا وأذكر أنه احتدّ في شأني مرشّح رفض المسعدي تسجيله على قائمة الكفاءة بدون أن يبين لنا الأسباب الداعية إلى الرفض وهي أسباب يخجل الإنسان من ذكرها، ولكن عند إصرارنا أدلى لنا بالأسباب وكانت أسبابا موضوعية.

ومن الجدير بالملاحظة أن نظام التعليم طيلة وزارتي جلولي فارس وأمين الشابي تواصل حسب النمط الذي كان سائدا قبل تاريخ الاستقلال، ولعل أهم قرار اتّخذ في سنة 1956 بمقتضى أمر مؤرخ في 26 أفريل 1956 هو قرار يمثّل الخطوة الأولى لتوحيد نظام التعليم الثانوي أساسا أي ضمّ نظام التعليم الزيتوني إلى التحصيل، إلى إدارة التعليم الثانوي. وينص الأمر المصاحب له على إنشاء الجامعة الزيتونية وتعيين الشيخ الطاهر ابن عاشور رئيسا للجامعة الزيتونية وسُمي الشيخ ريكتور. وهذا القرار خلافا لما هو شائع لم يقع في عهد المسعدي، ليس محمود المسعدي هو الذي ضمّ التعليم الزيتوني إلى التعليم الثانوي.

قبل أن يُعيّن المسعدي وزيرا للتربية كانت تأتينا الأخبار أو الشائعات بوجود نقاش في الوزارة حول إصلاح التعليم وإرساء نظام تعليمي تونسي. ومن هذه الأخبار أو الإشاعات أنه كان يوجد اتجاهان اثنان، أحدهما نخبوي مُرتهن بوجود الإمكانيات البشرية والمادية لنشر التعليم على نطاق واسع. أما الآخر فيرى أنه ينبغي استجابة لمطالب الحركة الوطنية استغلال كل الإمكانيات وأكثر من الإمكانيات المتاحة داخليا وخارجيا قصد تمكين أكبر عدد من الأطفال من الالتحاق بالمدارس الابتدائية ثم الثانوية. والواقع أن هذا هو المطلب الذي كانت تناضل من أجله الجامعة القومية للتعليم التونسي التابعة للاتحاد العام التونسي للشغل وكان المسعدي يرأسها قبل أن يضطلع بالوزارة وأحمد عبد السلام أمينها العام. ففي وثيقة صادرة عن هذه الجامعة جاء ما يلي : «للتعليم وظيفة اجتماعية واضحة ولهذا وجب على الدولة أن تفتح أبوابها للجميع دون تمييز أيا كان ذلك التمييز».

عُيّن المسعدي في مارس 1958 وزيرا للتربية، وما إن عُيّن حتى انكبّ على تصوّر النظام التربوي وخطة عشرية التعليم

وكوّن لجنة عامة يرأسها أحمد عبد السلام تفرّعت عنها لجان في اختصاصات من مختلف المواد. وقد عملت هذه اللجان على قدم وساق طبقا لتصور عام حول مراحل التعليم ثلاث، وتفريع التكوين في التعليم الثانوي والمهني. ولم تنتهي السنة الدراسية 1957/ 1958 حتى كان النظام الجديد واضح المعالم والبرامج جاهزة مما مكّن الرئيس الحبيب بورقيبة في أول دورة من يوم العلم من الإعلان عن ذلك. وبدأ تطبيق النظام الجديد بصفة تدريجية ابتداء من غرة أكتوبر 1958 أي بعد ستة أشهر من تعيين المسعدي.

الواقع أن ما ساعد على تصور النظام التربوي التونسي وإرسائه في مدة وجيزة لا تتجاوز بضعة أشهر هو ما قامت به الجامعة القومية للتعليم طيلة سنوات من رصد لحالة التعليم تحت الحماية واستنباط للمبادئ التي ينبغي أن يلتزم بها نظام تعليمي تونسي صرف ووضع الخطط الممكنة لتحقيق ذلك.

وقد جسّم كل ذلك القانون الصادر في 4 نوفمبر 1958، وينص القانون على مجموعة من المبادئ من أهمها :

فتح التعليم في وجوه جميع الأطفال ابتداء من السن السادسة ومجانية التعليم والإعلان عن اجباريته إلى سن 13 كلما توفرت إمكانية ذلك.

وقصد فتح الأبواب أمام كل الأطفال حددت ساعات التعليم في السنتين الأولى والثانية بـ 15 ساعة أسبوعية حتى يمكن استغلال كل قاعة في المدارس الابتدائية لقبول فوجين في اليوم الواحد.

وحددت سنوات التعليم الثانوي بـ 6 سنوات عوض 7.

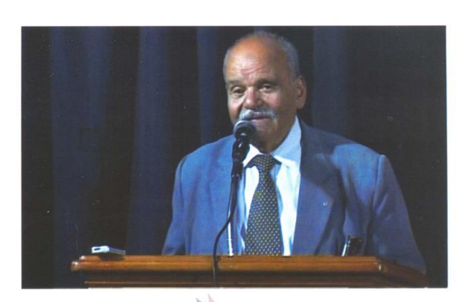
كما تقرر تفريع التعليم الثانوي بعد السنة الأولى منه إلى ثلاث شعب. وأريد أن ألاحظ هنا أن هذه الشعب الثلاث هو ما سمّاه المسعدي الشعبة الأصلية وهي التي تدرس فيها العلوم باللغة العربية، والشعبة الثانية هي شعبة مستوحاة من النظام الصادقي. والشعبة الثالثة كانت تسمى شعبة ج وهي شعبة تأوي التلاميذ الذين درسوا في المدارس الفرنسية ولم يكن لهم أي تكوين في اللغة العربية، وسرعان ما نقضت هذه الشعبة.

أما الشعبة الأصلية فقد ظلت قائمة طيلة وزارة المسعدي إلى أن انتهت مهمته في غرة جويلية 1968.

المسعدي كان وزيرا ميدانيا، ينزل إلى الميدان، يتابع تطور الإصلاح الذي أدخله على التعليم، يعقد الاجتماعات، يحضر الدروس في مدرسة ترشيح الأساتذة المساعدين، وكنت من أساتذتها وحضر بعض دروسي، وكان يحضر الامتحانات، معنى ذلك أن العمل الذي قام به المسعدي ليس عملا سياسيا يجري وراء المناصب وإنما كان عمل أستاذ.

وأشير هنا إلى أنه عندما يُقدم المسعدي يجب أن يُقدم بأنه أستاذ وأديب ومفكر. لا تنسوا دوره كأستاذ لأنه كان يؤمن بأن مهنة التعليم هي رسالة.

وشكرا



شهادة الأستاذ إبراهيم العبيدي

تحيّة وفاء لروح محمود المسعدي بمناسبة المائوية «مأساة كونهم لم يفهموه» على غرار

« Telle que .disiat le héros romantique « mon malheur c'est que je demeure incompris »

هذا ما جرى بالضبط للمرحوم محمود المسعدي

لقد عرفت شخصيا الأستاذ عن طريق إخوة لي كانوا يزاولون التّعليم بالمرحلة الثّانية من التّعليم الثّانوي بالعاصمة في بداية خمسينيات القرن الماضي ومن جملة ما كان يتداول على لسانهم أنذاك أنّ الأستاذ كان يسافر بانتظام إلى باريس ليحاضر بجامعة (الصربون) .

ولما التحقت في خريف 1935 لأدرس بالعاصمة بدأت أتعرّف على النّضال النّقابي لمحمود المسعدي وذلك في صفوف جامعة التّعليم التّابعة للإتّحاد العام التّونسي للشغل إلى جانب قرينته (شريفة) وابن بلدتي عثمان كيلاني (قيّم عام بمنزل بورقيبة وأحد مسيّري جمعيتها الرياضة) وكان نتيجة نشاطهم الوطني، إبعادهم من طرف السّلط الإستعمارية إلى محتشد زعرور كما ساهم في التّعريف به أخوه أحمد التّليلي الزّعيم النّقابي.

والمسعدي هو أيضا عرّف به وقد علمت بعد ذلك أنّه كان مكن المقرّر أن يخلف فرحات حشّاد في أمانة الإتّحاد بعد استشهاده ولكن شاءت الأقدار أن تسير الأمور عكس ذلك وتولى المسؤولية تلميذة أحمد بن صالح العائد من بروكسال (صائفة 1954).

وبمجرّد حصول تونس على الإستقلال الدّاخلي وتعويض إدارة التّعليم العمومي بوزارة العلوم والمعارف التحق بها المسعدي كرئيس مصلحة التّعليم الثّانوي ليصبح سنة 1958 كاتب دّولة للتربية القومية في حكومة بورقيبة.

ويحصل له شرف تنفيذ المخطط التربوي الأوّل للجمهورية التونسيّة ذلك المخطط الّذي انبثق عن اختيار الحزب الحر الدّستوري التونسي والّذي يطلق عليه خطأ (برنامج محمود المسعدي).

وكانت من أولى أهداف ذلك المخطط نشر التعليم وتوحيد مناهجه أثيرت في السّنوات الماضية وفي عديد المناسبات قضيّة جامع الزّيتونة (قميص عثمان الحديث) ونسبت إلى محمود المسعدي بعد بورقيبة مسألة إغلاق جامع الزّيتونة.

المرحوم محمد مزالي نفسه لم يشذّ عن الجماعة وأكّد ذلك إثر عودته من المنفى بمؤسّسة التّميمي.

إذن نهشت لحم محمود المسعدي أقلام كثير وتناسوا إيجابيات ما أطلقوا عليه إسم برنامج المسعدي.

فكيف كان التّعليم بتونس قبل أن يشرف على حظوظه المسعدي طيلة 10 سنوات؟

التّعليم الابتدائي : كتاتيب لتحفيظ القرآن، مدارس ابتدائيّة مزدوجة اللّغة، مدارس قرآنيّة شعبيّة. نسبة محدودة من الأطفال يتمتّعون بدروسها.

التّعليم الثّانوي : جامعة الزّيتونة وفروعه بلغ عدد روّاده 16000 سنة 1955. آفاق تشغيلهم محدودة وقع تعصيره في المرحلة الأخيرة من الاحتلال بفضل مصلحين توزيع نوعين : عصري وعلمي.

بعض المعاهد ببعض المدن الكبرى بها تعليم فرنسي- فروع تكميليّة ببعض المدن (تعليم قصير). مدارس إسرائيليّة - مدارس مسيحيّة.

التّعليم العالي : فرع لجامعة الصّربون للتّحضير للالتحاق بها - تعليم عالي زيتوني في الآداب وفي العلوم الشّرعية يتوّج بالشّهادة العالمية. مدرسة حقوق تونسيّة ومدرسة إداريّة. وبالجملة فكلّ هذه المؤسّسات كانت تعدّ بالأصابع ولما سبق ذكره يشرف على إدارة هاته المؤسّسات مدير فرنسي.

وبتولّي المسعدي الوزارة بادر بتوحيد المناهج ونشر التّعليم الابتدائي والثّانوي وفتح جامعة سنة 1960.

ولتوفير المحلاّت المدرسيّة أحدثت عديد المدارس والمعاهد ووقع استغلال الثّكنات التي غادرها الجيش التّونسي لتركيز مدارس إعداديّة. أمّا بالنّسبة للإطار فقد فتحت عدّة مناظرات للزّيتونيّين (1000) سنة 1958 أخضعوا لتربّص سنة 1965 مناظرة ثانية وتربّص أثناء العطلة الصيفية. كما شدّ محمود المسعدي الرّحال إلى فرنسا وبلجيكا ليجلب معلّمين للغة الفرنسيّة وعمّمت شعبة ترشيح المعلّمين بالمعاهد قبل تركيز مدارس خاصّة وفي سنة 1960 افتتحت الجامعة.

واعتمدت خطّة التّكوين السّريع لتوفير أساتذة مساعدين للمعاهد التّونسيّة وإطارات متوسّطة لدواليب الدّولة الأخرى بواسطة التّعليم الإعدادي الّذي أشرف على حظوظه المرحوم فرج جبّاس.

ونتج عن تعميم التّعليم الضّخم من المنقطعين (نعتهم أحمد بن صالح «المتفجّرات») على غرار ما نلاحظه اليوم من عديد العاطلين عن العمل في صفوف حاملي الشّهادات العليا.

فتحتم البحث والتّعميق في قضيّة جدوى التّعليم على منابر الدّراسات الاشتراكية التي بعثها الحزب الاشتراكي الدّستوري.

وبانتهاء المخطّط التّربوي الأوّل عيّن على رأس كتابة الدّولة أحمد بن صالح وكان آخر قرار أمضاه المسعدي إعفاء (شريفة) من إدارة معهد باب جديد بالعاصمة.

وواصل محمود المسعدي نضاله في مواقع أخرى: وزارة الثّقافة، رئاسة مجلس النّواب بدون أن ننسى خدمة اللّغة العربيّة والحديث يطول في ذلك وأتركه لذوي الاختصاص.

رحم الله محمود المسعدي وجزاه حقّ قدره.



مقتطف من شهادة الأستاذ منجي الشملي

«... إن المسعدي أكبرته رجالات الجامعة على رأسهم محمود طرشونة وتوفيق بكار.. لم أكتب يوما كلمة عن المسعدي وقد ندمت وحزنت على ذلك، ولكني أكبرت به وعرّفت به الطلبة في الدروس.

الشهادة هي الاستدلال على مواقف وقضايا وليست بحثا فكريا.. عرفت المسعدي في الصادقية عندما دخل علينا القسم وأنا في السنة الثالثة وكان غاضبا وقال لأحدنا اصعد إلى الصبورة وهو الدكتور الطاهر بوكر (طبيب الآن مختص)، أمره بكتابة جملة ثم أمره بحساب الأحرف فيها، وعندما تدخلت على أساس أنني مغتر بلغتي وأجبت عن سؤال المسعدي وكنت مخطئا، قال لي أنت مخطئ.

أستاذ كبير ورجل عظيم. بقيت فترة لا أكلمه لشدّته في التدريس وعلوّه لكنه يبقى رجل علم وفكر.

كنت معجبا خاصة بكتابه «حدث أبو هريرة قال» لأنه كتاب يذكرني بكتابات الفيلسوف نيتشه. وأجد كذلك علاقة بين «حدّث أبو هريرة قال» وكتاب «الروح المتمردة» لجبران. أيضا وأكثر من هذا أن كلمة إرادة الحياة وجدتها في جبران قبل الشابي وهذا ليس استنقاصا لا من الشابي ولا من المسعدي... وهي نصوص من صلب الأدب المقارن...».



مقتطف من شهادة الأستاذ توفيق بكار

«...الحديث عن المسعدي يطول . شخصيا ما تتلمذت له . كانت دراستي الثانوية في معهد ليسي كارنو، وإنما كنت أسمع عنه من أترابي تلامذة الصادقية ممن كان معي في الجمعية الكشفية الكشافة التونسية.

طرافته كأستاذ، علمه، سخره، قسوته أحيانا مع الطلبة، ينكت التلميذ وينكّت عليه، يعني شيئاً من القسوة ولكنه كان متميزا تميزا فريدا من بين الأساتذة...

كان المسعدي يتقبّل الانتقادات، فكم من مرة أشير له بشي، ويكون رحب الصدر..

كان حريصا على أدبه وأصداء أدبه..

أهديت باسم المسعدي نسخة من كتاب حدث أبو هريرة قال «لكل من نجيب محفوظ، ولم يشكرني هذا الأخير على ذلك، فلم يكن يحبّذ أدب المسعدي.. ونسخة لتوفيق الحكيم وقد شكرني على ذلك..

إن نوعية إبداع المسعدي كانت تثير غيره، لذلك كان هناك نوع من الصدّ خاصة في المشرق. لقد خلق نمطا من الأدب العصري، ابتكر أدبا يظهر كأنه قديم ولكنه حديث..

للقارئ أن ينتقد أو يُعجب وذلك وفق عبارة المسعدي «هذا كتاب لإحياء نارك»...»